تخلیقی روّیوں کی تفہیم
ڈاکٹر فرید پربتی

جناب سلیم سالک

برائے

تبصرہ

تخلیقی روّیوں کی تفہیم

ڈاکٹر فرید پربتی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

فہرست

© جملہ حقوق بحقِ مصنف محفوظ ہیں

TAKHLEEQUI RAWAYUN KI TAFHEEM
by
Dr. Fareed Parbati

Year of Edition 2013
ISBN 978-93-5073-394-2
Price Rs. 350/-

نام کتاب : تخلیقی روّیوں کی تفہیم (تنقیدی مضامین)
مصنف : ڈاکٹر فرید پربتی
اہتمام شمیم شبنم
سن اشاعت : ۲۰۱۳ء
تعداد : ۵۰۰
صفحات : ۲۹۶
لے آوٹ : میر پرویز (پرواز کمپیوٹرس اینڈ پرنٹرس)
ترال/ پلوامہ # 9469155007, 9697476370
قیمت : ۳۵۰ روپے
مطبع : عفیف پرنٹرس، دہلی۔۶

Published by
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
website: www.ephbooks.com

پیش لفظ

فرید پربتی کو شاعر کی حیثیت سے میں اس وقت سے جاننے لگا جب وہ کشمیر یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایم فل کرنے کے لیے آئے۔ اس وقت ان کا اولین شعری مجموعہ ''ابرِ تر'' شائع ہو چکا تھا۔ اس کے بعد جب وہ شعبہ کے ساتھ بطور استاد منسلک ہوئے تو اپنی شعری ونثری تصانیف کے تعلق سے برابر مجھ سے کہتے رہے کہ میں ان کے بارے میں لکھوں۔ میں ہر بار ان سے بوجوہ معذرت چاہتا رہا اور کسی طرح انہیں اپنے انکار پر آمادہ بھی کرتا رہا۔ ہزار امکاں کے نام سے اپنا کلیات مرتب کرتے وقت بھی انہوں نے اصرار کیا اور میں نے اس بار بھی یہ کہہ کر انہیں اپنے انکار پر راضی کیا کہ کلیات کے پیش لفظ کے لیے کسی بزرگ شاعر یا نقاد سے رجوع کیجیے۔ ساتھ ہی مذاق میں یہ بھی کہہ دیا کہ اپنا کلیات خود ہی شائع کرنے کے بعد اب آپ کو مزید لکھنے کا کوئی حق نہیں۔ فرید صاحب نے اپنے مخصوص انداز میں ہنستے ہوئے کہا'' چلیے میں اب کچھ نہیں لکھتا، اب میرے بعد مجھ پر آپ لکھیں گے''۔ اُس وقت وہ اس قدر خوش تھے کہ موت کا گماں دور دور تک کہیں تھا نہیں۔ اس لیے نہ انہوں نے سنجیدگی کے ساتھ کہا اور نہ میں نے اس جواب کو سنجیدہ لیا۔ لیتا بھی کیسے کہ میرے سامنے ایک قد آور، توانا، خوبصورت اور صحت مند شخص کھڑا تھا۔ لیکن فرید صاحب نے میرے جملے کو نہ جانے کیوں یاد رکھا تھا۔ چنانچہ جب کلیات شائع ہوا تو وہ اس کی ایک کاپی میرے ہاتھ میں تھماتے ہوئے بولے، مجھے تو لکھنے کا اب کوئی حق نہیں لیکن آپ کا حق تو بنتا ہے۔ میں نے کہا کہ پہلے لکھنا چھوڑ دیجیے پھر میں اپنا حق ادا کروں گا۔ انہوں نے پوچھا وعدہ؟ میں نے کہا: ہاں وعدہ! لمحہ بھر کو مجھے احساس ہوا کہ میں جس قدر مذاق میں کہہ رہا ہوں اسی قدر فرید صاحب سنجیدہ ہیں۔ انہوں نے اپنے مقالات کے مجموعے کا مسودہ سامنے رکھا اور کہا 'اب آپ کے لیے انکار کی گنجائش نہیں'۔ میں نے مسودہ رکھ لیا۔ کئی دن

❁❁❁

ان میں فرید پربتی بھی شامل ہیں۔ لیکن اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ غالباً حامدی کاشمیری کے بغیر وادی کے کسی اور شاعر یا ادیب کے مراسم اردو کے اتنے ادیبوں یا شاعروں کے ساتھ نہیں تھے جتنے کہ فرید صاحب کے تھے۔ تعلقات بڑھانا تو انہیں آتا تھا لیکن بعض لوگ اس معاملے میں بڑے ڈھیٹ ہوتے ہیں جنہیں خالص تخلیقی کارگزاریوں سے ہی مائل اور قائل کیا جاسکتا ہے۔ اسی سبب سے میرے لیے ان کی ذات کا یہ پہلو بڑا غیر معمولی اور قابل رشک تھا کہ بظاہر ایسے لوگوں کے ساتھ بھی ان کے اچھے مراسم تھے۔ پھر وہ نوجوان بھی کہ جو اُن کے شاگرد رہے تھے ان کے بہت قریب تھے شاید اس لیے کہ فرید صاحب زیادہ فاصلہ روا رکھنے کے روادار نہیں تھے۔ یہ فاصلہ وہ اپنے بزرگوں کے تئیں بھی روا نہیں رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کی علالت کے دوران بعض طلباء نے ان کا جس طرح خیال رکھا اور ان کے انتقال کے بعد ان کی تجہیز و تکفین اور دیگر امور میں جس خلوص اور محبت کا مظاہرہ کیا اس سے زیادہ کی توقع شاید اپنی اولاد سے بھی نہیں کی جاسکتی۔

فرید پربتی نے اگر اپنی کوئی پہچان بنائی تو اپنی شاعری کی بنیاد پر بنائی۔ کلاسیکی شاعری پر ان کی یک گونہ نظر تھی۔ ان کے ذاتی کتب خانے کو ایک نظر دیکھنے کا مجھے موقع ملا تھا کہ جس میں کلاسیکی شاعروں کے دواوین وکلیات، مختلف مسودات اور نئے پرانے رسائل جمع تھے۔ پھر انہیں شاعروں اور ادیبوں کی زندگی میں تاک جھانک کرنے کا بھی چسکا تھا۔ اس لیے اردو کے ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں وہ معلومات بھی ان کے پاس ہوا کرتی تھیں جو عام نہیں ہوتیں۔ اصل میں وہ شاعروں کے قبیلے سے پوری طرح جڑنا چاہتے تھے۔ اپنی شاعری میں انہوں نے روایت سے اپنے تعلقِ خاطر کا مظاہرہ کیا ہے۔ غالباً اسی سبب سے انہوں نے رباعی کی صنف کو مرغوب بنالیا تھا، جسے ایک زمانہ ہوا کہ اردو میں بہت ہی کم شعرا نے منہ لگایا۔ فرید پربتی نے رباعی کہی اور خوب کہی۔ اس کے تعلق سے کئی حضرات نے اظہارِ خیال کیا ہے اور اسے سراہا بھی ہے۔ رباعی کی جانب ان کی توجہ بڑی خاص رہی۔ نہ صرف رباعی کے فن پر لکھا، اس کے بحور واوزان سے اپنی

تک فرید صاحب اس بارے میں برابر پوچھتے رہے۔ پھر اچانک انہوں نے اس کا ذکر تک چھوڑ دیا اور میں نے مسودے کے تعلق سے ان کی خاموشی کو ان کی ناراضگی پر محمول کر دیا۔ اس کے کچھ ہی دن بعد معلوم ہوا کہ ان کی خاموشی کا اور کوئی سبب نہیں بلکہ انہیں اپنے بیمار ہونے کا علم ہوا ہے اور وہ علاج کے لیے دہلی روانہ ہوئے ہیں۔ ان کی بیماری کا نام سن کر میں اور میرے ساتھی سناٹے میں آگئے۔ یقین نہیں آیا کہ فرید صاحب جیسے فعال، مستعد، بظاہر تندرست اور عجلت پسند آدمی کے اندر ایسی بیماری یا پھر کوئی بھی بیماری پل سکتی ہے۔ انہوں نے کبھی کسی معمولی تکلیف کی بھی شکایت نہیں کی تھی۔ تو کیا وہ ہم سے چھپا رہے تھے۔ یا پھر خود انہیں بھی اپنی بیماری کا علم نہیں تھا اور جب علم ہوا تو بیماری اپنا کام کر چکی تھی!۔ ویسے جن ہفت خواں کو طے کرنے کے لیے انہوں نے اڑان بھرنے کا عزم کیا تھا ان کے لیے وہ دوسروں کو کیا خود اپنے آپ کو بھی دھوکے میں رکھ سکتے تھے۔ کیا معلوم بیماری کے تعلق سے وہ جان بوجھ کر اپنے تیئں انجان رہنا چاہتے ہوں۔ دہلی کے آل انڈیا میڈیکل انسٹی ٹیوٹ میں کامیاب آپریشن سے پیدا ہونے والی امید جلد ہی ڈوبنے لگی اور فرید صاحب کو واپس سرینگر لا کر یہاں کے صورہ میڈیکل انسٹی ٹیوٹ میں منتقل کیا گیا۔ اس وقت بھی کہ جب ہم ان کے سرہانے موت کو فاتحانہ انداز میں مسکراتے ہوئے دیکھ کر نم دیدہ تھے، فرید صاحب اکھڑی ہوئی سانس میں ایسی باتیں پوچھتے تھے جیسے ابھی دو ایک دن بعد ہسپتال سے صحت یاب ہو کر اپنے سارے ادھورے کام انجام دیں گے۔ گویا انہیں یقین تھا کہ ابھی موت کو انتظار کرنا ہی ہوگا کہ ابھی زندگی میں کیا ہی کیا ہے۔ حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ فرید صاحب نے بہت کم وقت میں زندگی سے اتنا کچھ وصول کیا کہ جس کے لیے کئی لوگ عمر بھر ترستے ہیں۔ بعض محرومیوں کے آگے آدمی بے بس ہوتا ہے لیکن ادبی سفر میں فرید پربتی بڑے تیز گام ثابت ہوئے۔ چند ہی برسوں میں اتنے مجموعے شائع کئے کہ کلیات چھاپنے کی ضرورت محسوس کی۔ نہ صرف لکھا بلکہ اپنے لکھے ہوئے کا ادبی حلقوں سے اعتراف بھی کروایا۔ وادی کے جن چند شاعروں کو اردو دنیا میں پذیرائی نصیب ہوئی

بعد یہ ان کا تیسرا مجموعۂ مضامین ہے اور ان کی وفات کے بعد شائع ہو رہا ہے۔ اس کے زیادہ تر مشمولات شاعری ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ مرحوم محی الدین قادری زور اور قمر رئیس سے متعلق مضامین ان کے تئیں احترام کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ دو ایک مضامین معلوماتی اور دو ایک درسی نوعیت کے ہیں جو غالباً سیمناروں کے لیے لکھے گئے ہیں لیکن حاتم کی شاعری، شمالی ہند کا پہلا صاحب دیوان شاعر، اردو شاعری میں اصلاحِ سخن کی روایت اور خاکسار کے ایک شعر پر میر کی اصلاح ایسے طویل مقالے ہیں جو تحقیقی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ مقالے فرید پربتی کی دلچسپیوں خصوصاً کلاسیکی شعروادب سے ان کے تعلق خاطر کا بھی پتہ دیتے ہیں اور روایت کے ساتھ بحیثیت شاعر ان کی گہری وابستگی کے سبب کی بھی پہچان کراتے ہیں۔ اساتذہ کا کلام اور ان کے بارے میں بیش از بیش معلومات جمع کرنے کا جو جس کا فرید پربتی کا لگا تھا اس کے پیشِ نظر اس نوع کے تحقیقی مضامین کی توقع ان سے کی جاسکتی تھی اور اس دور میں کہ جب تحقیق کے نام پر ماسوائے تحقیق کچھ بھی لکھا جا رہا ہے۔ وہ یقیناً اس کا حق ادا کرتے لیکن اس کے لیے فرصت چاہیے تھی کہ جو موت نے انہیں نہیں دی یا وہ خود بڑی جلدی میں تھے۔

آج جب کہ فرید پربتی ہم سے جُدا ہوئے ہیں، ان کی شریکِ حیات محترمہ شمیم شبنم صاحبہ ان کے مجموعۂ مضامین کی اشاعت کے سلسلے میں اسی قدر سنجیدہ ہیں۔ جس قدر مرحوم خود اس کے لیے سنجیدہ ہوتے۔ خلوص ووفا کی ایسی مثالیں بڑی غنیمت ہیں۔ شاید کچھ باقیاتِ فرید ہاتھ آجائیں، انہیں بھی اسی سنجیدگی کے ساتھ شایع ہونا چاہیے۔ زیرِ نظر کتاب کی اشاعت مرحوم فرید پربتی کی ادبی سرگرمیوں کے ایک اور پہلو کو جاننے میں مدد دے گی اور ساتھ ہی یہ تحقیقی اہمیت کے بعض پہلوؤں سے روشناس کرے گی جن کی نشاندہی مرحوم نے کی ہے۔ مجھے امید ہے کہ فرید پربتی کی شعری تصانیف کی طرح، ان کے انتقال کے بعد شائع ہونے والی، ان کی اس پہلی کتاب کا ادبی حلقوں میں شایانِ شان استقبال ہوگا۔

پروفیسر مجید مضمر
صدر شعبۂ اردو، کشمیر یونیورسٹی

سری نگر ۱۴ راگست ۲۰۱۲ء

واقفیت بہم پہنچائی اور بعض شاعروں کی رباعیات کو محض قطعات ثابت کرنے کی کوشش کی بلکہ تواتر کے ساتھ رباعیاں کہیں اور اس ڈھنگ سے کہیں کہ امجد اور رواں کی یاد تازہ کی۔ حالانکہ اپنی غزل میں بھی فرید پربتی نے کہیں کہیں ایک نوع کی تازگی کا احساس دلایا اور اس میں اپنی پہچان بنانے کی سعی کی۔ جو شاعر

دوران گفتگو نیا پہلو نکل پڑے — میں آپ کہنا چاہوں مگر تو نکل پڑے

قربت کے سنہرے باب سے ڈر — جل جائیں گی آنکھیں خواب سے ڈر

اُتر کے پار جلائیں گے کشتیاں اپنی — پھر اس کے بعد منانا ہے اپنا ماتم بھی

جیسے شعر بڑی سہولیت کے ساتھ کہہ سکے اس کے یہاں غزلیہ مزاج کی پہچان بڑی آسان ہے۔ فرید کی شاعری میں ایک نئے اسلوب کی تلاش یقیناً ملتی ہے جو روایتی اسالیب شعر اور جدید لہجے کے امتزاج کو زادِ راہ بناتی ہے۔ شاید وہ اس اسلوب کو پا بھی لیتے اگر وہ عجلت میں نہ ہوتے یا پھر تنقید کے پھیر میں نہ پڑتے۔ تعلیمی ماہروں نے جامعات کے اساتذہ سے تحقیق و تنقید کی ضمن میں جست و خیز کرنے کا جو تقاضا سرفہرست رکھا ہے اس نے درس و تدریس کو تو بُری طرح متاثر کیا ہی، ساتھ ہی اچھے بھلے تخلیق کاروں کو منصبی ضرورتوں کے تحت ناقدوں کی صفوں میں شامل ہونے پر بھی مجبور کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ اچھے شاعر کے اچھا ناقد ہونے میں کوئی چیز مانع ہوتی ہے۔ ہر جینوین تخلیق کار لازماً اچھا تنقیدی شعور بھی رکھتا ہے۔ وزیر آغا، شمس الرحمن فاروقی یا حامدی کاشمیری کی مثالیں تو سامنے کی ہیں۔ لیکن اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ یا تو تخلیق کار تنقید کی قلمرو میں داخل ہو کر اسے اپنے موافق بنانے اور اپنی تخلیقات کے حق میں جواز ڈھونڈنے کے درپے رہتا ہے یا پھر اس کی ناقدانہ حیثیت اس کی تخلیقی کارگزاریوں میں بے جا مداخلت کر کے تخلیقی وفور کے آگے باندھ کھڑا دیتی ہے۔ تو کیا فرید پربتی نے رباعی کے بارے میں لکھ کر اپنی رباعیوں کا جواز تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایسا نہیں ہے کیونکہ ان کی رباعیوں کو شاید اس کی ضرورت ہی نہیں اور پھر انہوں نے بعض دوسرے موضوعات پر بھی تو مضامین لکھے ہیں۔ انتقاد و اصلاح اور تنقیدِ رباعی کے

ایک بار میں نے آپ سے کہا کہ پیش لفظ کے لیے آپ کس کو کہیں گے سر!، تو جواباً فرمایا مجید صاحب کو دیں گے۔ اور آخر کار اس کتاب کو حاصل کرنے کے بعد مجید صاحب کی خدمت میں میں نے یہ کتاب رکھ دی اور انہوں نے اس میں وہ باتیں لکھیں جو آنکھوں کو نم کرنے میں دیر نہیں کرتیں۔

فرید صاحب کلاسیکی شعروادب سے دلچسپی رکھتے تھے اور شاید یہی سبب ہے کہ انہوں نے متذکرہ کتاب میں زیادہ مقالات کلاسیکی شعراء پر ہی لکھے ہیں اور ان کا حق بھی بخوب ادا کیا ہے۔ میں اس کتاب کے منظر عام پر آنے کے لیے خوشی محسوس کر رہا ہوں۔ کیونکہ فرید صاحب ہی نے کہا تھا کہ آپ کو بہت کام کرنا ہے اور یہ کام اسی سلسلے کی کڑی تصور کرا ہوں۔ محترمہ شمیم شبنم جی نے مرحوم کے ادھورے کام کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کی جو ٹھان لی ہے یہ کتاب اُس کوشش کی ایک اہم کڑی ہے۔ امید کرتا ہوں کہ ادبی حلقے میں اس کتاب کی مناسب پذیرائی حاصل ہوگی۔

۶ر نومبر ۲۰۱۲ء

گلزار احمد وانی

پلوامہ کشمیر

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اپنی بات

''تخلیقی روّیوں کی تفہیم'' تصنیف مجھے اُس وقت ڈاکٹر فرید صاحب نے سونپ دی جب وہ بالکل صحت یاب تھے۔ اور فون کر کے مجھے اپنے گھر بُلایا۔ میں نے پوچھا سر کیا کرنا ہے؟ تو مرحوم نے اس کتاب کے مضامین جو کہ ایک لفافے میں بند تھے کہا کہ یہ مضامین چھاپنے کا خواہاں ہوں۔ آپ اس کی پروف ریڈنگ کر کے جلد ہی مجھے واپس دیں گے۔ ۲۰۱۱ء سال کا اکتوبر کا مہینہ تھا یعنی ٹھیک اُن کی وفات سے دو مہینے قبل۔ اس کے ساتھ ایک رسالہ جسے فرید صاحب سہ ماہی نکالنا چاہتے تھے اور اُس کا نام بھی میں نے پوچھا تو فرمایا ''اسلوب'' اور پروف ریڈنگ کے دوران بھی پوچھا کہ کام کہاں پہنچ گیا اس قدر وہ سنجیدہ تھے وہ اپنے کام میں۔ اسی دوران فرید صاحب سے میں نے ایک بار فون پر رابطہ کرنا چاہا تو اُن کی آواز میں خراش سی محسوس ہونے لگی۔ فرید صاحب نے جلد ہی اپنی بات ختم کی، پھر چند منٹ بعد فون کر کے بتایا کہ میں الٹرا ساونڈ کرا رہا تھا اور بیڈ پر لیٹا ہوا تھا، میں نے جو آپ سے بات کی، اسی لیے میری آواز ٹھیک نہ تھی اور اس کے بعد چند ہی دنوں میں معلوم کرنے پر پتہ چلا کہ اُنہیں دہلی آل انڈیا میڈیکل انسٹی ٹیوٹ داخل کرایا گیا۔ مگر اس کتاب کا پروف میں نے مکمل کر کے دیا تھا۔

۱۴ر دسمبر ۲۰۱۱ء میں فرید صاحب اس عالم فانی سے چل بسے۔ بیماری کے دوران

1719ء تا 1161ھ بمطابق 1719ء ہے۔ دیوان ولؔی سنہ دوئیم محمد شاہی میں یعنی 1132ھ میں دِلّی آیا جب کہ شمالی ہند میں اس وقت اُردو شاعری باضابطہ طور شروع ہو چکی تھی اور اس کو شروع ہوئے کئی سال ہو چکے تھے۔ چونکہ ''دیوان زادہ'' میں کئی ایسی غزلیں موجود ہیں جن کی تخلیق 31-1130ھ کے آس پاس ہوئی ہے۔ اس سے بھی اس بات کی تردید ہوتی ہے کہ شاہ حاتؔم نے دیوانِ ولؔی کی آمد کے بعد شاعری شروع کی۔ حسبِ ذیل غزلوں کا سنہ تخلیق ملاحظہ کیجئے جو ''دیوانِ زادہ'' میں موجود ہیں اور طرحی ہیں۔

مصرعہ اولیٰ	زمین	سنہ تخلیق
(۱)۔ کیا جب فاختہ نے سرو او پر آشیاں اپنا	مظہرؔ جانِ جاناں	1130ھ
(۲)۔ تاریک گھر ہمارا آ کرے اُجالا	مضمون	1131ھ
(۳)۔ تاباں ہے اس نگہ سے مرے دل میں نور آج	ولؔی	1131ھ

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ غزلیں جن کی زمینوں میں یہ غزلیں لکھی گئی ہیں اِن غزلوں سے بھی پہلے معرضِ تخلیق میں آئیں ہوں گی۔

(۲)۔ شاہ حاتؔم ''دیوان زادہ'' کے دیباچہ میں اپنی شاعری کی ابتداء کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''از سنۂ یک ہزار و بست تا یک ہزار و شصت وہشت کہ قریب چہل سال باشد نقدِ عمر دریں فن نمودہ'' اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اُنہوں نے شاعری کی ابتداء 1128ھ میں کی اور 1168ھ میں ان کی شاعری کے چالیس سال ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اُن کی شاعری کی ابتداء محمد شاہی عہد سے پہلے اور دیوان ولؔی کی آمد سے پیشتر شروع ہو چکی تھی۔

(۳)۔ دیوان زادہ میں کچھ اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جو حاتؔم کی شاعری کی ابتداء کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں مثلاً یہ شعر 1146ھ کی کہی ہوئی غزل میں شامل ہے۔

اڑتیس برس ہوئے کہ حاتؔم
مشتاق قدیم و کہنہ گو ہے

اِس لحاظ سے انہوں نے 1126ھ میں شاعری شروع کی۔ 1189ھ کی غزل میں

شاہ حاتم کی شاعری

(دیوان قدیم اور دیوان زادہ کی روشنی میں)

استادالاساتذہ[1]، شاعرِ فصیح بیان[2]، سر آمدِ ریختہ گویاں[3]، مرجع سخن فہماں شاہ حاتم دہلوی کی شاعری کی ابتداء کے سلسلے میں یہ بات عموماً دہرائی جاتی ہے کہ جب محمد شاہی عہد میں ولی کا دیوان دکن سے دلّی پہنچا۔ اس زمانے کے حال کے مطابق یہی غنیمت تھا اور اس واسطے خاص وعام میں اس کا چرچا ہوا۔ شاہ حاتم کی طبیعت موزون نے بھی جوش مارا[4]۔ یہ بات نہ صرف شاہ حاتم کے بارے میں دہرائی جاتی ہے بلکہ شمالی ہند کی شاعری کے بارے میں بھی دہرائی جاتی ہے۔ تاریخی حقائق کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو اس بات کی تردید بہ آسانی ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں تین شہادتیں ملتی ہیں:۔

(۱)۔ غلام ہمدانی مصحفی اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں...... ''در سنہ دوئیم فردوس آرامگاہ دیوانِ ولی در شاہ جہاں آباد آمد و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ با دو سہ کس کہ مراد از ناجی، مضمون، آبرو و بنائے شعر ہندی را با یہام گوئی نہادہ۔[5]

اس بیان سے دو باتیں الم نشرح ہو جاتی ہیں کہ سنہ دوئیم محمد شاہ میں ولی کا دیوان دہلی میں آیا اور اس کے اشعار ہر ''خورد و بزرگ'' کی زبان پر جاری ہو گئے۔

دوئم یہ کہ ناجی، مضمون اور آبرو جو ایہام گو شعراء تھے، نے اپنی شاعری کی بنیاد رکھی بلکہ ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ چنانچہ محمد شاہ کا دورِ حکومت 1131ھ بمطابق

اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ مرزاء صائبؔ تبریزی کا رنگِ سخن اُن کو پسند تھا۔
مرزا صائبؔ استدالی اور ثمثیلہ شاعری میں مجتہدانہ صلاحیت رکھتے ہیں انہوں نے اپنی شاعری کو خارجی پہلوؤں سے مزین کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا استدلالی پہلو بڑا بے نظیر ہے۔ فارسی میں مرزا صائب بڑے پُرگو شاعر گزرے ہیں۔ دراصل ان کی غزل، غزل اور قصیدہ کی درمیانی چیز ہے۔ اس سلسلے کو اُردو میں سوداؔ نے تقویت بخشی ہے۔
اُردو شاعری میں ولیؔ کی متابعت کو شاہ حاتمؔ نے اپنا شعار بنایا ہے۔ ولیؔ سے پہلے شمال اور جنوب کے دو شعری رجحانات کو ملا کر ایک نئی روایت کی بنیاد ڈالی۔ شمال کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی رچاوٹ سے اس میں اتنی رنگارنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سارے سرا ُبھار دیئے کہ آئندہ دو سو سال تک اُردو شاعری ان ہی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔
ولیؔ دکنی نے اگرچہ فارسی کی مروّجہ اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے مگر ان کی غزل سے معلوم ہوتا ہے کہ ولیؔ کے یہاں تغزل کے علاوہ اخلاقی مضامین وغیرہ بھی وافر مقدار میں موجود ہیں مگر باتیں عموماً سیدھی سادی ہوتی ہیں۔ جہاں بھی مضمون آفرینی کرتے ہیں وہاں تخئیل کی گہرائی قابلِ دید ہوسکتی ہے۔ خاص کر ان مقامات پر جہاں تصوف کے نکات بیان کئے جاتے ہیں۔ البتہ ان کی غزلوں میں خارجی پہلو زیادہ ہیں لیکن برجستگی اور کیفیت کی وجہ سے بیان میں کافی مزہ رہتا ہے۔ چونکہ صاحبِ معرفت تھے لہٰذا دل کے سوز و گداز کا اثر بھی کلام میں نمایاں ہے اور سادگی بیان کی وجہ سے تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے۔
ولیؔ کے کلام میں موجود تشبیہات و استعارات میں جدّت پائی جاتی ہے اور غالباً یہ جدت پیدا کرنے کے لئے دِقّت اُٹھانا پڑی ہوگی اس لئے کہ زبان ابتدائی حالت میں تھی۔ معشوق کی بعض اداؤں کا خیال کر کے اُس کو بانکے پٹھان کہہ دیا ہے۔ اس قسم کی مثال اور شاعری میں کم ملے گی اور یہاں اس کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ صاحبِ کمال معمولی چیزوں کو ملا کر غیر معمولی بات پیدا کر لیتا ہے۔
ولیؔ کی زبان عموماً صاف و شیریں ہے۔ پُرانے اور نامانوس الفاظ کے استعمال سے

یہ مقطع نظر آتا ہے۔

دو قرن گزرے اُسے فکرِ سخن میں روز و شب
ریختے کے فن میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اگر قرن تیس سال کا مانا جائے تو 1126ھ میں ان کی فکرِ سخن کا آغاز ہوتا ہے۔ اِن بیانات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی شاعری کی ابتداء دیوان ولی سے پیشتر کی تھی۔ البتہ انہیں ولی سے کافی عقیدت تھی بلکہ انہیں اپنا استادِ معنوی مانتے تھے۔

ریختے میں ہند کی طوطی کا حاتم ہے غلام
فارسی میں خوشہ چیں ہے بلبلِ تبریز کا

حاتم نے تین دیوان اپنی یادگار کے طور پر چھوڑے ہیں

(۱)۔ دیوان قدیم......1142ھ/31-1730ء

(۲)۔ دیوان زادہ......1168ھ

(۳)۔ دیوانِ فارسی

حاتم کی شاعرانہ شخصیت کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ بقول جمیل جالبی:

"مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیلی اور مزاج کے فرق کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔[۵]

ان ادوار کو اس طرح سے ترتیب دیا جاسکتا ہے۔

(۱)۔ رنگِ قدیم...... پہلا دور ابتداء سے نادر شاہ کے حملے 1151ھ تک:

(۲)۔ تازہ گوئی...... دوسرا دور 1170ھ/1756ء تک

(۳)۔ طرزِ جدید...... تیسرا دور 1197ھ/1872ء تک

شاہ حاتم دہلوی اپنے شاعرانہ مسلک کی وضاحت اپنے دوسرے دیوان موسوم بہ "دیوان زادہ" کے دیباچہ میں اس طرح کرتے ہیں:۔

"درشعرِ فارسی بطرزِ مرزا صائب و در ریختہ بطور ولی رحمہ اللہ اوقات بسر می بردو ہر دو را اُستادی داند"۔

موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ زبان پر ولؔی کا رنگ نمایاں ہے۔ اس میں صنعتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے۔ تصوف و معرفت اور اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح اشارہ ہے۔

چھپا نئیں جابجا حاضر ہے پیارا
کہاں وہ چشم جو ماریں نظارا
جدا نہیں سب ہستی تحقیق کر دیکھ
ملا ہے سب سے اور ہے سب میں نیارا
مُسافر اُٹھ تجھے چلنا ہے منزل
بجے ہے کوچ کا ہر دَم نظارا

صفا کر دل کے آئینے کو حاتؔم
کیا چاہے اگر اس کا نظارا

حاتؔم کے اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے۔ اس وجہ سے شوقؔ کو حاتؔم کا دیوانِ قدیم لطفِ شاعری سے خالی نظر آیا تھا۔۹ دراصل اس میں بیان کی کمزوری کا احساس اس وجہ سے ہوتا ہے کہ زبان ابھی ابتدائی شکل میں تھی۔ اس دور میں بقولِ مولوی عبدالحق "اُردو کھٹائی میں پڑی گھل رہی تھی، ہنوز سونا نہیں بنی"۔ حاتؔم کے ہاں معاملاتِ عشق میں غم کا عنصر نہیں جھلکتا بلکہ نشاطیہ عنصر غالب ہے۔ طرب و نشاط اور خوش وقتی کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ آبروؔ، ناجؔی کی طرح حاتؔم کے ہاں کیفیتِ غم کے بجائے کیفیتِ نشاط کا احساس ہوتا ہے۔ دیوانِ ولؔی اس دور کے شعراء کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا۔ یہی خصوصیات حاتؔم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں۔ ان اشعار سے حاتؔم کی ابتدائی زندگی کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

یہ نفسِ بد سدا سے تیرا سگ صفت تو نیش
تن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوریا

کہیں کہیں اُلجھن ضرور ہوتی ہے۔ قابل قدر بات یہ ہے کہ باوجود اس کے کہ اتنے پرانے زمانے میں تھے۔ انہوں نے فارسی کی خوبصورت ترکیبوں اور ہندی اور فارسی کے منتخب الفاظ کی آمیزش سے اپنے کلام کو اس طرح آراستہ کیا ہے کہ دلکشی اور صفائی ہر جگہ نمایاں ہے۔ یہاں تک کہ بعض اشعار پر دھوکہ ہوتا ہے کہ شاید آج کے کہے ہوئے ہیں۔

ولیؔ کے دیوان کی مثال ایک گل سبد کی سی ہے جس میں ہمہ رنگ پھول موجود ہیں۔ ایک طرف سادگی ہے دوسری طرف صنائع بدائع کے رنگ آمیزی بھی تشبیہ استعارہ، تجنیس، تلمیح، حُسنِ تعلیل، تجاہلِ عارفانہ، صنعتِ عکس، ایرادالمثل، مراۃ النظیر ایہام وغیرہ۔ ان کے ہاں فنی اثر اور روانی میں اضافہ کرتے ہیں۔ صنعتِ ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے، بہت کم شعراء وہاں تک پہنچ سکے ہیں۔ یہی خصوصیت تھی جس کو شمالی ہند کے شعراء کی پہلی نسل نے ولیؔ کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمین و آسمان کے قلابے ملا دیئے۔

شاہ حاتمؔ بسیار گو شاعر تھے۔ ولیؔ کے تتبع میں جو اشعار کہے تھے وہ دیوانِ قدیم میں جمع کیے گئے۔ یہ دیوان کافی ضخیم تھا جس کا اعتراف انہوں نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

"ہر رطب و یابس کہ از زبانِ ایں بے زبان بر آمدہ داخلِ دیوانِ قدیم نمودہ کلیات مرتب ساختہ چناں چہ نقل آں بسیار ہر کس دشوار بود"۔ ۶

بقول قائم:۔

"وہ شعر خوب کہتے تھے۔ ان کا ضخیم کلیات تھا جس میں تقریباً 4 ہزار شعر تھے"۔ ۷

حاتمؔ نے جب شاعری شروع کی اُس وقت ولیؔ کے تتبع میں صنعتِ ایہام کے سارے شمالی ہند میں چرچے تھے اور ولی کا اثر زبان و بیان پر شعوری و غیر شعوری طور حاوی تھا۔ حاتمؔ کا دیوانِ قدیم بھی اِسی رنگِ ایہام میں ڈوبا ہوا تھا۔ میر حسن نے اس کے بارے میں لکھا ہے کہ:۔

"دو دیوان ترتیب دادہ، یکے بہ زبان قدیم بہ طور ایہام و دوم بہ زبانِ حال ادائیہ شہرۂ اشعار بسیار ست، اکثر غزلائے او را نغمہ سرایاں ہند می خوانند"۔ ۸

اسی مِناسبت سے اُن کے کلام میں وصفِ محبوب معاملاتِ عشق اور اخلاقی باتوں کو

ہجر میں زندگی سے مرگ بھلی
کہ کہے سب جہاں دَمسا ہوا

☆☆

چشموں سے برستے ہیں مرے اشک کے موتی
یہ ابرِ گہر بار نہ دیکھا تھا سو دیکھا

☆

ہجر کے دن گزر گئے حاتمؔ
آن پہنچا ہے آج وقتِ ملاپ

☆

ان اشعار میں ولی کی زبان وبان اور ایہام کے واضح اثرات نظر آتے ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو ردِّعمل کی تحریک کے زیرِ اثر ترک کردیئے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتمؔ نے اپنے "دیباچہ" میں کیا ہے لیکن ان سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کا مقابلہ اگر آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں ایہام کے باوجود محمد شاہی دور کی روح اس طرح نہیں بولتی جس طرح کہ کلامِ آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوانِ قدیم دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ حاتمؔ اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ضرور ہیں لیکن منفرد شاعر نہیں۔

دیوانِ قدیم کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ حاتمؔ نے اپنے کلام میں ایسے بھی الفاظ استعمال کیئے تھے جن کو بعد میں ترک کرنا پڑا۔ لیکن دکنی لفظیات کی بھرمار ہے۔ ہندی، فارسی اور عربی کے غیر مانوس الفاظ استعمال کیئے گئے ہیں۔ زبان وبیان کی یہ ہیئت نہ صرف حاتم بلکہ اُن کے ہم عصروں کے ہاں بھی پائی جاتی ہے۔ دیوانِ قدیم میں اس طرح کی مثالیں پائی جاتی ہیں:۔

(ا)۔ ہندی کے غیر مانوس الفاظ کا استعمال بے دریغ کیا گیا ہے بلکہ ہندی اور فارسی الفاظ کی ترکیب کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ مثلاً:۔

☆☆

ہوا ہے اَبر ہے مے ہے بہار ہے آجا
سحر ہے اور ہمیں ساقی خمار ہے آجا

☆☆

زندگی درد سر ہوئی حاتم
کب ملے گا مجھے پیا میرا

☆☆

نہالِ دوستی کو کاٹ ڈالا
دکھا کر شوخ نے اُبرو کا آرا

☆☆

نہیں ہے بوالہوس کو عشق اور عاشق کو ہے رونا
کہ داغِ عشق سے دیکھلا دتا تھا بوعلی سینا

☆☆

برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
اگر تم لطف سے آکر بجھاؤ گے تو کیا ہوگا

☆☆

زور آوری سے لڑکے حاتم کے پاس آیا
جو بھی رقیب سرکش سب کو دیا ہے بالا

☆☆

انا الحق گر نہ کرنا رازِ دل فاش
تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا

☆☆

ار- بر- از- او وغیرہ

(۵)۔عربی وفارسی کے جو حروف اُردو میں دکھائی دیتے ہیں ان کا استعمال تلفظ اور لہجے کے مطابق کیا گیا ہے۔مثلاً:

بگانہ بیگانہ دیوانہ دِوانہ۔

(٦)۔ہندی کے ثقیل الفاظ اُردو میں استعمال کرنے سے گریز نہیں کیا گیا ہے

ایدھر۔کیدھر،لوہو وغیرہ۔

چوں کہ وؔلی اور دہلوی شعراء کے درمیان لب ولہجہ اور زبان مشترک تھی۔اِس طرح جو الفاظ وؔلی کے یہاں جس ہیئت میں پائے جاتے ہیں وہی ہیئت اور لسانی حیثیت ہم کو حاتؔم کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔

(ا)۔الفاظ:-حاتؔم نے جو الفاظ استعمال کئے ہیں، وہ بعد میں ''دیوان زادہ'' میں متروک ٹھہرائے گئے ہیں،حسبِ ذیل ہیں:۔

بوجھنا (سمجھنا، پہچاننا) بولنا (کہنا کی جگہ) پَوَن(ہوا)

پی پیو سجن موہن (محبوب کے لئے)

تجھ مجھ (تیرا۔میرا) جیو(جی) لگ اتیت(جوگی)

اَجان(ناواقف) نیٹ،نیٹھ(بالک)

کسی لفظ میں حرف علت کا گھٹ کر ایک حرکت ہی رہ جانا یا حرکت کھینچ کر حرفِ علت ہو جانا جیسے:۔

اُپر(اوپر) دکھو(دیکھو) لاگا(لگا) لوہو(لہو)

اُدھر ایدھر جیدھر کیدھر

تشدید کا جاتا رہنا یا اِکہر حرف تشدید کا آجانا جیسے

اِنتا اتا پات پتّا

حروف علت کے بعد نون غنّہ کا استعمال عموماً پایا جانا،جیسے:۔

کوچہ کونچہ پیچ پینچ پاچہ پانچہ

(۱)۔گھر چڑھا بجائے شہسوار نین کے جام بجائے نگاہ مست

آہونین بجائے آہوچشم گال بجائے رخسار

جگ بجائے جہاں سَبھا بجائے مجلس

سجن بجائے محبوب پلے بجائے گرہ

درپن بجائے آئینہ باج بجائے بغیر

درشن بجائے جلوہ رین بجائے شب

برہ بجائے جدائی اَگن بجائے آ گ

کالوں بجائے زلف

(۲)۔فارسی بندش وترکیب کے بجائے یہ الفاظ استعمال کیئے گئے ہیں۔

سیں سیتی سوں بجائے سے

کوں بجائے کو ہور بجائے اور

اجوں تک بجائے ابھی تک

ۂخن بجائے طرف کاں بجائے کہاں

دِستے نظر آتے

پات بجائے پتہ بہار بجائے باہر

اس پو بجائے اس پر تمن بجائے تم کو

ہمنا،ہمن بجائے ہم کو یو بجائے یہ

کدھن بجائے کِس سمت کنے بجائے پاس

جکوئی بجائے جوکوئی منج بجائے مجھ

اُتھا بجائے تھا نال بجائے ساتھ

(۳)۔اُن الفاظ کا استعمال بھی ہوا ہے جو اصلاً عربی ہے لیکن تلفظ اور لہجہ ہندی ہے۔

تبسی یا تسبیح صحی بجائے صحیح

(۴)۔فارسی کے فعل وحرف عموماً استعمال کیئے گئے ہے۔مثلاً:۔

معروف اور مقبول زمینوں میں سے کم سے کم 13 غزلیں لکھی ہیں۔ بقول زور کسی اور شاعر کی تقلید میں ان کے ہاں اتنی زیادہ غزلیں نہیں ہیں۔ حاتم کے دیوان قدیم میں ولی کی زمینوں میں حسب ذیل غزلیں پائی جاتی ہیں:۔

(۱)۔تاباں ہے اُس نگہ سے مرے دل میں نور آج	1131ھ
(۲)۔جس کو پی کا خیال ہوتا ہے	1135ھ
(۳)۔کاملوں کا یہ سخن مدت سے مجھ کوں یاد ہے	1136ھ
(۴)۔نہ کر خوباں سوں اے دل آشنائی	1136ھ
(۵)۔جس طرف کوں کہ یار جاتا ہے	1136ھ
(۶)۔اس پری رُو کا مجھے ہر دم تصور کام ہے	1136ھ
(۷)۔مجھ کو ہر آن میں خدا بس ہے	1137ھ
(۸)۔جب چمن میں چلا وہ سروِ بلند	1138ھ
(۹)۔الفت کا مجھ کو پیارے تیری نگاہ بس ہے	1138ھ
(۱۰)۔خوبرویوں میں تجھے رتبہ امرائی ہے	1141ھ
(۱۱)۔جب چمن میں جا کر تجھ قامت کا میں چرچا کروں	1141ھ
(۱۲) جس کو حاتم خیال مال ہوا	1143ھ
(۱۳)۔کب ترے لب کے مقابل ہو عقیقِ یمنی	1169ھ

اس مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولی کی روایت کے بہترین اور زندہ اجزاء کو اپنی شاعری میں حاتم نے کس طرح سمیٹ لیا اور ان کی آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ یوں سمجھ لیجئے کہ حاتم کی قدیم شاعری میں ولی کی روح بول رہی ہے۔

حاتم کے کلام میں کچھ قابل ذکر نظمیں پائی جاتی ہیں۔ حاتم ایک نظم گو شاعر کی حیثیت سے بھی خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ میر و سودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں۔ ان کے ہمعصروں میں ناجی اور

نے نیں سداں دیکھنا دیکھناں

(۳)۔ جنس یا تذکیر و تانیث کا اختلاف:

مثلاً رسم (مؤنث) استعمال مذکر۔

جہاں میں فوت ہوا رسم آشنائی کا

(حاتم)

جان (مؤنث) استعمال مذکر۔

ہمارا جان گیا ہم نے آہ بھی نہ کیا

(حاتؔم)

حاتؔم کے اس کلام میں وہ الفاظ عام طور پر پائے جاتے ہیں جو بعد میں متروک ٹھہرائے گئے۔

اُجان (ناواقف، انجان) اُڑنا گنی (اُڑنے والی ناگن، اُڑن سانپ)

آگئیں (آگے) انتر (اندر باطن اسرار، فرق؛ اَنجھوا (آنسو)

اوٹ (آڑ) چرن (پاؤں) ادنا (کم تر) ایتا (اتنا)

چنچلائی (شوخی، چنچل پن) اکیلا (اکیلا) باس (بو، مہک)

دہتور (کہار) بالپن (لڑکپن) باندی (کنیز) براجنا (سراپا)

حیلہ (لباس، رنگ) ڈکیٹ (رہزن، قزاق) برہ (ہجر)

بسار (بھول) تروار (تلوار) بناں (بغیر) پشو (جانور)

سنمکھ (سامنے) پرئیت (ظاہر ہونا) بکھراج (نیلم)

نکتوڑے (طعنے) نیٹھ (راستے، طریقے) پور (پوروا)

وارنا (نثار کرن) تروپتی (تروپتی) ٹک (ذرا) جگ (دنیا)

چھکار (دھیان)

حاتؔم دہلی کے اُن شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے ولؔی اور ان کے کلام سے خاص طور فیض حاصل کیا۔[۱۱] انہوں نے نہ صرف لہجہ اور آہنگ ولؔی سے مستعار لیا بلکہ ان کی

ہے شا کی رات اور دن نیند اُس ہاتھ
عداوت ہے اُسے نسیان کے ساتھ

انیسِ روح وجاں و راحتِ دِل
جلیسِ بزم و رونق بخشِ محفل

ہے نور دیدۂ مردم پیالہ
سوادِ سرمۂ چشمِ غزالہ

بجا ہے چھوڑ کر مسند نشینی
یہاں پر قہوہ پر مغفور چینی

سبھوں کے ہاتھ مجلس میں پیالہ
چمن سے کِھل رہا ہے یک دستِ لالہ

مجھے اس آن گل لالہ کی دُھن ہے
کہ پیالہ آپ ہے اور داغ بن ہے

ہے سب رنگوں میں قہوہ کا عجب رنگ
گا ہے طاؤس ہے گا ہے شب رنگ

بلوریں یوں لگے قہوے سے اب جام
گلے ملتی ہے گویا صبح اور شام

مجھے ہر دن یہ چاروں جام بس ہیں
دو پیالے صبح اور دو شام بس ہیں

''در وصفِ تمبا کو وحقہ'':- 1149ھ/37-1736ء میں لکھی گئی ہے جو ''دیوان زادہ'' میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل کی گئی ہے۔ یہ نظم محمد شاہ (رنگیلا) کی فرمائش پر لکھی گئی ہے۔ ''تمبا کو وحقہ'' کی تعریف میں نظم لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے جعفر علی خان ذکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہیں کہہ سکے۔ حاتم نے 95/اشعار پر مشتمل ایک پُر زور

آبروؔ نے بھی مسلسل نظمیں لکھیں۔لیکن ان کے موضوعات اتنے وسیع نہیں جتنے حاتمؔ کے اور نہ ان کی نظمیں اتنی کثیر تعداد میں موجود ہیں۔......

"دیوانِ قدیم کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ حاتمؔ اس دور کے قابل ذکر شاعر ضرور تھے لیکن آبروؔ کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔اس دور میں حاتمؔ کی اصل اہمیت اُن کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جس کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع ہے"۔[11]

شاہ حاتمؔ کی دو نظمیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔(۱): دروصفِ قہوہ اور (۲): دروصف تمباکو وحقہ ......مؤخر الذکر نظم 1149ھ میں لکھی گئی ہے۔پہلی نظم یعنی دروصفِ قہوہ،نواب عمدۃ الملک امیر خان انجامؔ کی فرمائش پر لکھی گئی ہے۔یہ نظم اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ شمالی ہند کی اردو کی اولین مسلسل نظموں میں سے ہے۔میر اور سوداؔ کی مثنویاں اس کے بہت بعد کی ہیں۔اس نظم کے عنوان کے نیچے لکھا ہوا ہے:۔

"حسب الارشاد نواب عمدۃ الملک امیر خان بہادر"

زبان کے لحاظ سے یہ نظم خاص قابل توجہ ہے۔اس میں سلاست اور روانی کے علاوہ رنگِ ولیؔ کا اثر کم پایا جاتا ہے۔یہ نظم بیس اشعار پر مشتمل ہے۔اس نظم میں "قہوہ" کی تعریف مختلف پیرائے میں کی گئی ہے۔اس کی زبان صاف وشستہ ہے اور فنی حُسن بھی پایا جاتا ہے۔

جہاں میں سرد مہری سے خزاں ہے
جو ہم سے گرم ہے تو قہوہ داں ہے
بجا ہے اس کی مجھ سے گرم جوشی
کہ جانے ہے میری پیمانہ نوشی
قبولِ بارگاہِ بادشاہاں
جلو میں دست صاحب دستگاہاں

چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

لوگ باز نہیں آتے تھے۔ نظیری بھی اس کا جاں دادہ تھا۔ چنانچہ تمباکو کی تعریف میں ایک غزل لکھی جو دیوان میں موجود ہے۔

نے سنبل تنباکوئے نہ آتش رخسارہ
دل بوئے خامے می دہد بے داغ آتش پارۂ
درنخل بنباکو نگر صوفی شد ابز آمدہ
در کوئے خود سرگشتہ شہرِ خود آوارۂ
چوبیدِ مجنوں ہر طرف افگندہ از سُر طرّۂ
چوں دلق مالک ہر کجا افگندہ از بر پارۂ

پوری غزل تمباکو کی تعریف میں ہے [۱۲]

ان نظموں کے علاوہ مخمس شہر آشوب 1141ھ کی تخلیق ہے۔ یہ کافی اہمیت کی حامل نظم ہے۔ اس دور کی سیاسی، معاشرتی، تہذیبی حالات پر مؤثر انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ اس کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ حاتم کے اسی طبعی رجحان کا نتیجہ ہے جو عہد محمد شاہ کی پریشان حالی اور سفلہ پروری کی وجہ سے اکثر اہل علم اور صاحبانِ فن میں پیدا ہو گیا تھا۔ اس میں اپنے زمانے کے مختلف پیشہ وروں کا حاتم نے خوب مذاق اُڑایا ہے۔

اس شہر آشوب میں حاتم نے بارھویں صدی میں بادشاہوں کی حالت کا ذکر کیا ہے یعنی بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا، امیروں کے ہاں بزرگوں کی قدر اور ان کی شفقت [۱۳] و مہربانی نہیں رہی۔ قاضی و مفتی رشوت خوری اور اہل کار کام چور ہو گئے تھے۔ موت اور قبر کو سب نے بھلایا۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلاشِ مال [۱۴] میں چرخی کی طرح سرگرداں پھرتے تھے۔ یہ شہر آشوب اس طرح شروع ہوتا ہے۔

تو کھول چشم و دل اور دیکھ قدرتِ کرتار
کہ جس نے ارض و سما اور کیا ہے لیل و نہار

نظم لکھی جو اُس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں ''دیوانِ قدیم'' کے بعد لکھی گئیں۔ میر تقی میر نے اس نظم کے بارے میں لکھا ہے :۔

''جعفر علی خان ذکی مردِ عمدہ روزگار یست، متوطن دہلی، بادشاہ محمد شاہ براوفرمائیش مثنوی حقہ کردہ بود و دوسہ شعر موزون کرد دیگر میر انجام نیافت اکنواں شیخ محمد حاتم کہ نوشتہ آمد باتمام رسانیدو آں مثنوی خالی ازمزہ نیست''۔[۱۲]

اس بیان پر یقیناً حیرت ہوتی ہے کہ ''میر'' جیسے ''بد دماغ شخص'' کا اپنے حریف سودا کے استاد حاتم کی ایک نظم کو بامزہ کہنا ظاہر کرتا ہے کہ یہ مثنوی کس قدر اہم ہے۔ خصوصاً جب ہم ایک طرف دیکھتے ہیں کہ میری تقی میر، شاہ حاتم کو ''مردیست جاہل'' وغیرہ لکھتے ہیں اور ان کے اشعار پر طعن واعتراض کرتے ہیں اور دوسری طرف ان کی مثنوی حقہ کو ''خالی ازمزہ نیست'' فرماتے ہیں تو ہمیں اس بوالعجبی پر ہنسی آتی ہے اور ساتھ ہی حاتم کی مثنوی کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ ملاحظہ ہوں چند اشعار۔

کوئی چھوٹا جہاں میں اس سے کم ہے
تماکو گر نہ ہو کگر کا دم ہے

☆☆

تمام عالم میں حاتم ڈھونڈ آیا
پر ایسا دوسرا ہمدم نہ پایا

☆☆

روزمرہ کے استعمال میں آنے والی کچھ مرغوب چیزوں کو شعراء نے موضوعِ سخن بنایا، جس میں چائے، تمباکو، حقہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ روایت ہمارے ہاں فارسی سے آئی۔ نظیر نیشاپوری نے تمباکو کی تعریف میں ایک غزل کہی ہے جو اُن کے دیوان میں موجود ہے۔ شعر العجم میں لکھا ہے کہ جہانگیر اور شاہ عباس صفوی دونوں نے تمباکو کے استعمال کو منع کر دیا تھا لیکن ؏

تخئیل کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔شاہ حاتمؔ کی ایک اور نظم ''وسنواخت'' بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی، ظلم وستم کو بیان کر کے ترکِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعران کو نہیں پہنچا۔اپنی نظموں میں وہ ایک ممتاز اور قادر الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔اس دور میں شاہ حاتم کی اولیت یہ ہے:۔[۱]

(۱)۔شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب 1141ھ/29-1728ء میں لکھا جو اُن کے دیوان قدیم میں شامل ہے۔

(۲)۔شاہ حاتم نے اردو کا پہلا واسوخت 1139ھ/28-1726ء میں لکھا۔اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے پہلے لکھا تھا۔

(۳)۔ شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں ''در صفِ قہوہ'' اور ''در صفِ تماکو وحقہ'' 1149ھ/27-1726ء میں لکھیں۔اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شمالی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔شاہ حاتم کے معاصر فائز کی نظمیں ''درصفِ جوگن'' گوجری پنگھٹ، ہولی وغیرہ حُسن وعشق کے بیان تک محدود ہیں۔ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسن تخئیل بھی نہیں ہے جو حاتمؔ کے ہاں ملتا ہے۔''سراپائے معشوق'' 1146ھ/34-1733ء شاہ حاتم کی ایک طویل نظم ہے۔جس سے اُن کی پُر گوئی اور قادر الکلامی کا پتہ چلتا ہے۔

(۴)۔شاہ حاتمؔ کا ''ساقی نامہ'' دیوان زادہ نسخۂ رامپور کے مطابق دیوانِ قدیم میں شامل تھا۔دیوان قدیم کا سال ترتیب 1144ھ/33-1732ء ہے۔نسخۂ رامپور میں سنۂ تصنیف کرم خوردہ ہے۔مرتب نے قیاساً 1161ھ یا 1167ء پڑھا اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد کراچی، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہے۔دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لئے جانے کے پیش

نوا کے سیس لگا رہا سدا تو ہر کے دوار
کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں و بہار
شہوں کے بیچ عدالت کی کچھ نشانی نہیں
امیروں کے بیچ سپاہی کی قدر دانی نہیں
بزرگوں بیچ کیوں بوئے مہربانی نہیں
تواضع کھانے کی ڈھونڈو جگ میں پانی نہیں
گویا جہاں ستی جاتا رہا سخاوت و پیار
یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور
یہاں کے دیکھ لو سب اہلکار ہیں گے چور
یہاں سبھوں نے بھلائی ہے سو موت او ر گور
یہاں گرم نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور
یاں نہیں ہے مداوا بغیر دار ومدار
نظر میں آتے ہیں پُرکیسہ آج نائی
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دودھ دائی کے
ہوئے ہیں فربہ دیکھو گوشت قصائی کے
کمینے بھول گئے دن دیا سلائی کے
زنانے مردی پکڑ باندھنے لگے تلوار

دیوانِ قدیم میں شہر آشوب 12 / بندوں اور ''دیوان زادہ'' میں 24 بندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب اُردو میں لکھنے جانے والے شہر آشوبوں کا پیش رو ہے۔ حاتم نے ''سراپائے معشوق'' کے عنوان سے 1146ھ/1732ء میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ

سے پہلے یہ معاشرہ اضطراب، بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم والم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مزا کی ترجمانی، فقرہ بازی، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جاسکتی تھی۔ اس کیلیئے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات واحساسات کی ترجمانی کر سکے۔

اس تبدیلی کا یہ نتیجہ ہوا کہ ایہام گوئی ٹکسال باہر ہوگئی اور صاف گوئی کا عام رواج ہونے لگا۔ اس کی پہل مرزا مظہر جانِ جاؔں نے کی۔ میؔر نے اس بات کی طرف اپنے تذکرے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

"اوّل کے کسے کہ طرزِ ایہام گوئی ترک نموہ وریختہ را درزبانِ اُردو معلیٰ شاہ جہاں آباد کہ الحال پسند خاطر عوام وخواص وقتِ گرویدہ مروج ساختہ زبدۃ العارفین جانجاں مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است" [1]

اس صاف گوئی کا اثر یہ ہوا کہ نہ صرف نو آموز شعراء نے نئے رجحات کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا بلکہ حاتم جیسا کہنہ مشق شاعر بھی ایہام گوئی سے الگ ہو کر تازہ گوئی کی طرف راغب ہونے لگے اور ایک نئے رنگِ سخن میں اپنی شاعری کو رنگنے لگے۔ چونکہ حاؔتم نے اس سے پہلے 1142ھ میں اپنا دیوان مرتب کیا تھا جس کا زیادہ کلام صفتِ ایہام سے مزین تھا اور جو بہت بڑا ذخیرہ تھا۔ اس سے انتخاب کر کے "دیوان زادہ" نام سے دیوان مرتب کیا۔

کہتا ہے صاف وشستہ سخن بسکہ بے تلاش
حاؔتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ
(حاتم)

شاہ حاتم نے صاف گوئی کی تحریک کے دائرہ اثر میں آکر یہ رنگِ سخن اسی حد تک اپنایا کہ اپنا دیوانِ قدیم مسترد کر دیا اور 1169ء میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان "دیوان زادہ" کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے رجحانات اور زبان وبیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا۔ اسی

نظر کہا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ 1144ھ/33-1732ء یا اس سے پہلے لکھا گیا ہے۔

(۵)۔ دیوان قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروّجہ اصناف سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، قطعات، رباعیات، ساقی نامہ، مستزاد ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حمد، نعت و منقبت وغیرہ سبھی طرح کے اصناف شامل ہیں۔ اس تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتمؔ کا دیوان اپنے قدیم زمانے میں بر اعظم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔

تمام ہند میں دیوان کو تیرے حاتمؔ
رکھے ہے جان سے اپنے عزیز عام اور خاص

حاتمؔ

نادر شاہ نے جب 1151ھ/1739ء میں رنگ و رامش کی محفلوں کو تاراج کیا اور دہلی پر قبضہ جمایا تو ''ساکانِ دہلی'' نہ صرف غیر یقینیت کے شکار ہو گئے بلکہ متذبذب احساسِ فکر کے شکار ہو گئے دراصل یہ دور مغل سلطنت کا آخری دور تھا اور مغلوں کا طویل عہد حکومت جو حرب و ضرب کی اعلیٰ روایات سے مزین تھا، شمشیر و سناں سے گزر کر طاؤس و رباب میں سمٹ آیا تھا۔ ''محمد شاہ بادشاہ جو عرفِ عام میں محمد رنگیلا کے نام سے مشہور ہے اور جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا، آخری عمر میں فقیروں کی صحبت میں رہنے لگا اور ان ہی کے ساتھ بیٹھتا تھا[1]۔'' نادر شاہ تو چلا گیا مگر ہندوستان کے معاشرے اور تہذیب کے پُر تکلف ملمع کو اُتار کر چلا گیا۔ بقول میر عبدالحیٔ تاباں۔

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور جا چھین لوں تختِ طاؤس

(تاباںؔ)

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ نادر شاہ کے حملے

ولی دکنی کی زبان کے بجائے شاہِ جہاں آباد کی اُردو معلیٰ نے لے لی اور ان ہی اصولوں کی پیروی کی۔

شاہ حاتم دہلوی نے نہ صرف اپنی شاعری کو ایہام سے پاک وصاف کیا بلکہ اپنی زبان کو مانجھا، چمکایا اور تقلیل بھی کیا اور نئے شعراء کی پیروی کے لئے اصول وقواعد بھی مقرر کر لئے ...... ''شاہ حاتم اپنے زمانے میں اُردو کی دُرستی کی طرف بھی متوجہ ہوئے تھے اور بہت سے غیر مانوس اور غیر فصیح الفاظ ترک کئے مگر افسوس ہے کہ ان کے معاصرین نے اس طرف کوئی توجہ نہیں کی ورنہ اس زمانے میں اُردو کی موجودہ فصاحت کی بنیاد قائم ہو جاتی۔ اگر چہ شاہ حاتم نے بہت سے الفاظ ترک کئے مگر دوسرے شعراء نے اُن کو نہ چھوڑا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک شخص کا محدود مگر مفید خیال زیادہ پھیلنے نہ پایا اور دوسرے لوگوں کی بے پروائی نے پرانے اور نئے محاوروں کی تفریق نہ کی اور الفاظ کو یہ آزادی اور وسعت دی کہ ان کا اثر دوسری پشت تک قائم رہا۔ ''زبان کی صحت کا جو خیال ناسخ واتش یا ذوق و مومن کے وقت پیدا ہوا تھا، اس کی ابتداء ایک صدی پیشتر ہو چکی تھی فرق صرف اتنا ہی ہے کہ آخر خیال قائم ہونے کے بعد عام وخاص میں اس کی پابندی اور لحاظ قائم کیا گیا اور بے چارے شاہ حاتم کی بات ان کے منہ اور ان کے زبان قلم سے نکل کر دیوان تک محدود رہی۔ بہر حال اصلاحِ زبان کے خیال کرنے والوں میں پہلا نمبر شاہ حاتم کا ہے''۔[1]

شاہ حاتم نہ صرف بڑے قادر الکلام شاعر تھے بلکہ ماہرِ زبان، زبان کے نبض شناس اور مصلحِ زبان بھی تھے جس کا اندازہ دیباچہ ''دیوان زادہ'' سے ہوتا ہے۔ ''دیوان زادہ'' میں حاتم نے جو الفاظ ترک کر دیئے اور جو دیوانِ قدیم میں پائے جاتے ہیں، حسب ذیل ہیں:

(۱)۔ فارسی افعال وحرف ار، بر، از او کا استعمال۔ حوالے۔[2] کے طور پر ''دیوان زادہ'' میں حاتم نے آبرو کے یہ دو شعر دیئے ہیں۔

وقت جن کا ریختہ کی شاعری میں حرف ہے
اُن سے کہتا ہوں بوجھو حرف میرا ژرف ہے

ترتیب اور انتخاب کے بارے میں حاتم نے ''دیوان زادہ'' کے دیباچہ میں لکھا کہ:

''دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دار د و بعد

ترتیب آں تا امروز کہ سنۂ احد عزیز الدین عالمگیر بادشاہ بقول بزرگے کہ

مارا بفراغت اجل دیر رساند

اس عمر دراز سخت کوتاہی کرد

قدیم نمودہ کلیات مرتب ساختہ۔ چنانچہ نقل آں بسیار ہر کس دشوار بود بنا بر خاطر داشت طالبانِ ایں فنِ نازک طبعمان مشتاقِ سخن از فکر قدیم وجدید کہ فرق ماضی و حال خبر دہداز ہر ردیف سہ غزلے واز غزل دو سہ بیتے سوائے مرثیہ و مناقب، ساقی، مثنوی مشتے از خروارے، بر آوردہ بطریقِ اختصار سواد بیاض نمودہ بہ ''دیوان زادہ'' مخاطب ساختہ''۔[1]

صاف گوئی کی تحریک (جسے جالبی نے ردِّ عمل کی تحریک سے موسوم کیا ہے) نے اس دور کی اردو شاعری کو صنعتِ ایہام کی قیدِ بے جا اور تنگنائے سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیئے، فارسی شاعری کا وہ حصہ جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا اور اُردو شاعری کی دسترس میں آگیا۔ اس کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب اور اصناف اُردو شاعری کے لئے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات تصوف، وارداتِ عشق، اخلاقات، خمریات، رندی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اُردو شاعری کا رُخ بدل دیا اور میر، سودا اور درد جیسے شاعروں کے لئے راستہ صاف کر دیا۔ شاعری تلاشِ الفاظ کے بجائے جذبات و وارِدات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔

(۲)۔عربی وفارسی کو صحتِ املا کے ساتھ شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا۔

(۳)۔ایسے الفاظ کو جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز نہیں۔مثلاً: بندہ کو بندا، پردہ کو پردا......شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعما کرنا اس لئے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص وعوام بولتے ہیں۔

(۴)۔عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا یا بقول شاہ حاتمؔ:

''روزمرہ دہلی کہ میرزایانِ ہندو فصیح گویاں رند درمہاورہ وارند منور داشتہ''

(دیباچہ،دیوان زادہ)

''دیوان زادہ'' کو زیادہ سے زیادہ نئے شعری رجحانات کے مطابق ڈھالنے کے لئے انہوں نے بہت کلام ''دیوانِ قدیم'' سے لیا۔اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔چونکہ یہ نیا دیوان پرانے دیوان کی کوکھ سے پیدا ہوا تھا اس لئے اس کا نام ''دیوان زادہ'' رکھا۔چنانچہ دیوان قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ تھی کہ فکر جدید وقدیم سے ماضی وحال کے مذاق کا پتہ چل سکے۔''دیوان زادہ'' میں شامل کرتے وقت ان غزلوں میں لفظی ترمیم وتحریف روا رکھا گیا۔اتنا ہی نہیں بلکہ یہ بتایا گیا یہ کب لکھی گئی ہے۔تیسرا التزام یہ روا رکھا گیا کہ ہر غزل ونظم کے اوزان وبحور کی صراحت بھی کر دی تا کہ مبتدی اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔اس التزام سے یہ فائدہ ہوا کہ سنین کی مدد سے ادبی ولسانی رجحانات کو تبدیلی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ معاصر شعراء نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہیں۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا کہ شاہ حاتمؔ نے ''دیوان زادہ'' کی شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے:۔

جو کہ لاوے ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف

لغو ہیں گے ، اُس کے ریختہ میں حرف ہے

(۲)۔ اُن الفاظ کے استعمال سے بھی گریز کیا ہے جو اصلاً عربی ہیں لیکن تلفظ اور لہجے سے ہندی ہو گئے تھے۔ مثلاً: تسبی سے تسبیح ...... صحی سے صحیح۔

(۳)۔ تیسری اصلاح بھی قابل قدر ہے۔ عربی و فارسی کے جو الفاظ اردو میں دیئے جاتے ان کو بھی نامناسب سمجھ کر رد کر دیا...... مثلاً ...... بیگانہ ، بگانہ ، دیوانہ ، دِوانہ۔

(۴) اب تک ضرورتِ شعری کے لئے متحرک کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہئے۔ مثلاً: غَرَض کو غَرْض ...... فَرَض کو فَرْض کو باندھنا درست قرار پایا۔

(۵)۔ ہندی الفاظ جو ولی کے زیر اثر اردو میں مروّج ہو چکے تھے مثلاً:

من موہن ، مکھ ، سجن ، نین ، انجھوں ، سنکھ ، اچرج - درس ، بچن ، ساجن ، جگ ، نت ، مار ، مواد غیرہ۔

صاف گوئی کے زیر اثر متروک ٹھہرائے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کئے جانے لگے: مثلاً

منیں ، میں - سیں ، سیتی ، سوں ، سے

کیدھر ، کدھر ...... ایدھر ، اِدھر ...... اُودھر ، اُدھر ...... یاں ، یہاں ، واں ، وہاں ...... پہ ، پر

تجھ ، تیری ...... تج ، تجھ کو ، تجھے

تجھ چشم نے ...... تیری چشم نے ، تجھ نگاہ نے ...... تیری نگاہ نے

اس کے علاوہ شاہ حاتم دہلوی نے ان باتوں کو ملحوظ خاطر رکھنے کی طرف توجہ دی۔

(۱)۔ فارسی و عربی کے کثیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ کو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا۔

(۱۳) کب ترے لب کے مقابل ہو عقیقِ یمنی 1169ھ

یقین

(۱)۔ خدا کے واسطے یک دم مری فریاد کو پہنچے 1152ھ

(۲)۔ دل میں یوں ہے اس خیالِ چشم کے آنے میں دھوم 1153ھ

(۳)۔ جی دیا حاتم نے کیا بے وقت بے جا بے طمع 1155ھ

(۴)۔ جب تمہاری آنکھیں عالم کو بھائیاں ہیں 1156ھ

(۵)۔ دیکھ کر بلبل لب ورخسارِ خوباں کی طرف 1157ھ

(۶)۔ ہو رہا ہے ابر اور کرتا ہے وہ جانانہ رقص 1158ھ

(۷)۔ ہماری سیرِ گلشن سے کوئے یار بہتر تھا 1160ھ

(۸)۔ ان بتوں میں کوئی نہ دیکھا جو نہو جاں کا حریف 1160ھ

سوداؔ

(۱)۔ میری طرف کبھو وہ پر یو گزر کرے 1154ھ

(۲)۔ قطرہ مئے وحدت سے جو ساقیٔ کوثر دے 1159ھ

(۳)۔ کوئی ایسا بھی طبعیوں میں پہل ہے کہ نہیں 1161ھ

(۴)۔ تو جو کہتا ہے بغل بیچ نہاں سے شیشہ 1162ھ

(۵)۔ اُڑے ہے تو جو ایسی آسماں پر ہر سحر شبنم 1165ھ

(۶)۔ کہاں چلے ہو مجھے چھوڑ دوستاں تنہا 1166ھ

(۷)۔ شانہ بہ کیچو زلف کو زنہار دیکھنا 1165ھ

(۸)۔ شبنم سے جانِ گل کو ہوا ہے ضرر کہیں 1168ھ

۱۔طرحی ۲۔فرمائشی ۳۔جوابی

تاکہ تفریق پیدا ہو جائے۔یہاں ہم علیحدہ علیحدہ ان کا مطالعہ پیش کرتے ہیں۔

طرحی:

دیوان زادہ میں ہمیں متقدمین و متاخیر دونوں شعراء کی غزلوں پر غزلیں ملتی ہیں۔ان کی تعداد خاصی ہے۔ان میں ولیؔ دکنی، یقینؔ، سوداؔ، فغاںؔ، آبروؔ، ناجیؔ، ضمیرؔ، مضمونؔ، مظہر جانجاںؔ، میرؔ، دردؔ، یکرنگؔ، حزیںؔ، حشمتؔ، سعدیؔ، صادقؔ، تاباںؔ، اسلمؔ اور کلیم خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ان میں پہلی غزل (1130ھ) مظہر جانجاںؔ کی زمین میں ہے اور آخری (1169ھ) میرؔ کی زمین میں ہے۔ذیل میں ان کی طرحی غزلوں کی توضیح بہ لحاظ شعراء کی جاتی ہے جو حاتمؔ کے دیوان زادہ میں پائی جاتی ہے۔

ولیؔ دکنی

(۱)۔ تاباں ہے اس نگہ سے مرے دل میں نور آج 1131ھ

(۲)۔ جس کو پی کا خیال ہوتا ہے 1135ھ

(۳)۔ کاملوں کا یہ سخن مدت سے مجھ کوں یاد ہے 1136ھ

(۴)۔ نہ کر خوباں سوں اے دل آشنائی 1136ھ

(۵)۔ جس طرف کوں کہ یار جاتا ہے 1136ھ

(۶)۔ اس پری رُو کا مجھے ہر دم تصور کام ہے 1136ھ

(۷)۔ مجھ کو ہر آن میں خدا بس ہے 1137ھ

(۸)۔ جب چمن میں چلاہ سرِ وبلند 1138ھ

(۹)۔ الفت کا مجھ کو پیارے تیری نگاہ بس ہے 1138ھ

(۱۰)۔ خوبرویوں میں تجھے رتبۂ امرائی ہے 1141ھ

(۱۱) جب چمن میں جا کر تجھ قامت کا میں چرچا کروں 1141ھ

(۱۲) جس کو حاتمؔ خیال مال ہوا 1143ھ

ضمیرؔ

(۱)۔ اس معرکہ میں ہے کس کو جرأت کہ مر سکے 1162ھ

(۲)۔ اے خردمند مبارک ہو تمہیں فرزانگی 1162ھ

(۳)۔ دیکھ اس گل رو کو کیوں کر دل نہ ہووے باغ باغ 1163ھ

(۴)۔ کہکشاں کی کھینچ کر لایا ہوں میں تنگِ فلک 1164ھ

مضمونؔ

(۱)۔ تاریک گھر ہمارا آ کر کرے اُجالا 1131ھ

(۲)۔ تو ہوا ہے جب سے ہم زانو مرا 1136ھ

(۳)۔ نہ اتنا چاہئے اے پُر شکم خواب 1142ھ

(۴)۔ تو اتنا مت لگا دے سرو سے جا جامن اے تیری 1147ھ

مظہرؔ

(۱)۔ بُرا تھا یا بھلا تھا الغرض جیسا تھا کام آیا 1136ھ

(۲)۔ موقوف ہے ملاپ صنم کا خدا کے ہاتھ 1134ھ

(۳)۔ کیا فاختہ نے سرو اُپر آشیاں اپنا 1130ھ

میرؔ

(۱)۔ جو مے خانہ میں جاتا تھا قدم رکھتے جھجکتا تھا 1162ھ

فغاںؔ

(۱)۔ تیرے ستم کی غیر سے فریاد کیا کروں	1159ھ
(۲)۔ گر تجھ سے دل آزار سے دل یار نہ ہوتا	1161ھ
(۳)۔ جو ذائقے سے درد کے دل آشنا نہیں	1161ھ
(۴)۔ وہ چشمِ سیہ راہ میں جاتے نظر آیا	1162ھ
(۵)۔ ہمارا دل اگر شیدا نہ ہوتا	1163ھ
(۶)۔ نظر سے جب اُکتا ہے مرا دل	1166ھ

آبروؔ

(۱)۔ اس دُکھ میں ہائے یار پرانے کدھر گئے	1135ھ
(۲)۔ مگر عداوت سے عدو دل بیچ رکھتے ہیں نفاق	1137ھ
(۳)۔ دماغ اتنا جواب کرتے ہیں گل رو	1143ھ
(۴)۔ یکا یک ہو گیا ایسا جدا دل	1143ھ
(۵)۔ جوں تری پتلی مری چشم میں آبھرتی ہے	1151ھ

ناجیؔ

(۱)۔ گلشن اس گل بن مری نظروں میں ویران ہو گیا	1135ھ
(۲)۔ تیری صورت پر نہ تنہا میں ہی مفتوں ہو گیا	1136ھ
(۳)۔ جی ترستا ہے یار کی خاطر	1140ھ
(۴)۔ ہمیں یاد آتی ہیں باتیں اس گُل رو کی رہ رہ کر	1149ھ

خوبی سے محفوظ ہوگئیں ہیں کہ اس دور کے تحقیق کا کام کرنے والوں کا راستہ بہت کچھ آسان ہوگیا ہے۔[۱]

حاتم نے ''دیوان زادہ'' میں وہ کلام بھی شامل کرلیا ہے جو فرمائشی ہے ہمعصر شعراء کی زمینوں کے علاوہ بعض غزلوں پر حاتم نے فرمائشوں اور تقریبوں کا بھی عنوان کے انداز کے طور پر درج کردیا ہے۔ ان میں سے بعض عنوان یہ ہیں:۔

(۱)۔ تضمین مصرع انور خان بہادر خلف نواب روشن الدولہ حسب الفرمود

چڑھی ہیں غم کو فوجیں کون ہیں جو روبرو آوے

(۲)۔ زمینِ فرمائش عنایت خان راسخ۔

ہم نہ جانے تھے کہ ہے وعدۂ خوباں برباد

(۳)۔ زمینِ حسب الفرمود فاخر خلف صادق بہادر شمس الدولہ مشہور جنگ۔

دیوانہ میں تو تھا پہ سیساں نے کیا کیا 1156ھ

(۴)۔ زمین سید علی خان ضمیر حسب الفرمایش خان موصوف

(۱)۔ اس معرکہ میں ہے کس کو جرأت کر مر سکے 1162ھ

(۲)۔ اے خردمند و مبارک ہو تمہیں فرزانگی 1162ھ

(۳)۔ دیکھ اس گل رو کو دل کیونکر نہ ہوے باغ باغ 1163ھ

(۴)۔ کہکشاں کی کھینچ کر لایا ہوں تنگِ فلک 1164ھ

نظر سے جب آسکتا ہے مرا دل 1166ھ

اے ولی مجھ سے اب آزردہ نہ ہونا کہ مجھے

یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے

اس سے دو باتیں الم نشرح ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ حاتم باوجود مستغنی الطبع ہونے کے امراء و سلاطین سے وابستگی رکھتے تھے اور ان سے میل ملاپ تھا۔ دوئم یہ کہ وہ بھی اُن

(۲)۔ سر انگشت حنائی ہیں تری یک دست گلدستہ 1164ھ

درؔد

(۱)۔ بے نور ہے وہ بزم جہاں شمع رو نہ ہو 1165ھ

(۲)۔ افسوس شیخ دل سے مجھے راہ ہی نہیں 1167ھ

دیگر شعراء

(۱)۔ یکرنگؔ۔اے نا آشنا سے کیا اخلاص 1135ھ

(۲)۔ حزیںؔ۔کس کے لے جائیں تیرے ظلم کی فریاد ہیں 1150ھ

(۳)۔ حشمتؔ۔سب طرف ہے شور کچھ طوفان سالائی ہے بہار 1152ھ

(۴)۔ صادقؔ۔دل آگاہ مرا طالب ارشاد نہیں 1155ھ

(۵)۔ تاباںؔ۔واعظ نہی کو امر کہے امر کو نہیں 1157ھ

(۶)۔ اسلمؔ۔تو جو موسیٰ کا ہو اس کی ہر طرف دیدار ہے 1163ھ

(۷)۔ اکلیمؔ۔بہت ہے باغ میں دیکھے ہیں سرو 1165ھ

حاتمؔ کے کلام میں جو مختلف النوع شعراء کی زمینوں میں غزلیں پائی جاتی ہیں ان سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ''یہ ایسی معلومات ہیں جو اُن کے معاصرین کی نسبت دوسرے ذرائع سے حاصل نہیں ہوسکتیں۔ان سے پتہ چلتا ہے کہ کسی شاعر کی شہرت اور مقبولیت کس زمانے میں زیادہ تھی اور کس سال کے بعد کون سے شاعر کا شہرہ کم ہوا۔نیز یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان کے معاصرین کی کون سی غزلیں کن تاریخوں میں لکھی گئیں ہے۔ یہ معلومات ہماری شاعری کے تذکروں میں مفقود ہیں لیکن حاتمؔ کے ''دیوان زادہ'' میں اس

گیا تھا ع

سخن میں فخر اپنا بن کہے رہتا نہیں ناجی

میر تقی میرؔ اور شاہ حاتمؔ کے درمیان صفائی نہیں تھی جس کا اندازہ میرؔ کی اس تحریر سے لگایا جاسکتا ہے جو ''نکات الشعراء'' میں حاتمؔ کے بارے میں ہے۔

''مردیست جاہل و متمکن و مقطع وضع، دہر آشنا مدنع فنا ندارد و در یافتہ نمی شود کہ ایں رگِ کہن بسببِ شاعری است کہ ہمچو من دیگرے نیست و باوضع اور ہمیں است''۔

مؤلفِ گلِ رعنا نے اس کے بارے میں اچھی بات کہی ہے کہ :۔

''صفائی ہو بھی نہ سکتی تھی کیوں کہ شاہ حاتمؔ میرؔ کے حریف سوداؔ کے استاد تھے''۔

یہی وجہ ہے کہ میرؔ جب تک دہلی میں رہے وہاں مشاعروں میں حاتم پر چوٹیں چلتی رہیں۔ چنانچہ مصحفیؔ نے اپنے تذکرۂ ہندی میں بھی اس کی شہادت یوں دی ہے: ''میر تقی میر کہ شاعر است جادو رکار۔ اکثر او (حاتمؔ) را در مشاعرہ بطریقِ ظرافت واہ الشعراء می گفت''۔ میر تقی میرؔ کا حاتمؔ پر اس طرح ظریفانہ چوٹ کرنا اُن کی افتادِ طبع کے لحاظ سے تعجب خیز نہیں کیونکہ نکات الشعراء میں کون ایسا شاعر ہے جس کو میرؔ نے ہدفِ تنقید نہ بنایا ہو۔ لیکن حاتمؔ خاموش رہنے والوں میں سے نہیں تھے۔ انہوں نے ان ہی گستاخیوں کے جواب میں 1165ھ کے ایک مشاعرہ میں اس طرح جواب دیا کہ۔

کہاں ہے، کون ہیں آ روبرو ہوں
جو ہیں گے نکتہ چیں صاحب سخن کے
وگرنہ کام کیا ہے ہم کو اُن سے
پڑے پھوڑیں پھپھولے اپنے من کے
ہمارا شانہ جوں ہر موزباں ہے
کہ ہم ہیں گے سخن گو بالپن کے

سے محبت سے پیش آتے تھے اور ان کے کلام کی پذیرائی کرتے تھے۔

ہر عہد میں صاحبانِ کمال کے آپس میں اختلافات اور چشمک رہی ہے اگر یہ نہ ہوں تو زندگی اور فن میں تنوع ممکن نہیں۔ کسی زمانے میں حاتم کے تعلقات تاباں، جو کہ ان کے شاگرد بھی تھے، خراب ہوگئے، جس کا اشارہ حاتم کے اس شعر سے ملتا ہے۔

فیضِ محبت کا تری حاتم عیاں ہے ہند میں
طفلِ مکتب تھا سو عالم بیچ تاباں ہوگیا

لیکن میر محمد شاکر ناجی سے اُن کے تعلقات کبھی بھی خوشگوار نہ ہوگئے۔ اگرچہ حاتم نے ان کے حملوں کا جواب دھیمے لہجے میں دیا ہے مگر ان کے حملوں کی شدت میں کمی نہیں آئی، شاید اسی وجہ سے کہ کمالِ حاتم اور شہرت ناجی کے لئے ناگوار تھا اور انہوں نے طبیعت کے مطابق مشاعروں میں حاتم پر حملے کئے ناجی کی نسبت تذکروں میں آیا ہے کہ۔

''بہت شوخ مزاج تھا۔ ہر کسی کو ہجو کرتا، راہ چلتے سے لڑتا تھا، ہر ایک سے بھڑتا تھا۔ اس سے ہر ایک کو نجات پانی مشکل تھی۔ بجائے ناجی کے اگر ہاجی تخلص کرتا تو میرے نزدیک بہت بہتر تھا۔''[1]

اس کا ثبوت خود حاتم کے ایک شعر سے ملتا ہے جو ایک غزل کا مقطع ہے۔ یہ غزل حاتم نے ناجی ہی کی زمین میں لکھی تھی۔ وہ لکھتے ہیں کہ :۔

نہ تھا ناجی کو لازم طعن کرنا ہر سخن گو پر
جواب اس غزل کا حاتم نہیں کچھ کام تو کہ لا

اس مقطع سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناجی نے اپنے عہد کے ہر شاعر پر طعن کیا تھا اور اگر حاتم اُن کی غزل کے جواب میں غزل لکھتے ہیں لیکن ناجی کی ہجو نہیں کرتے بلکہ ''اپنی سلامتی طبع اور صلح پسندانہ طبیعت کے مطابق صرف اتنا کہتے ہیں کہ ''ہر سخن گو پر طعن کرنا ناجی کو لازم نہ تھا''[2]

یہاں ایک غزل کا ایک شعر نقل کیا جاتا ہے جو ناجی کی زمین میں جواب کے طور لکھا

یا

کیا ہوا اگر مشق ہو چھپ کے کرتی ہیں بدی
رو برو حاتم کے سب آ کر مکرتے ہیں رقیب

شاہ حاتم نے ''دیوان زادہ'' میں جو کلام دیوانِ قدیم سے شامل کیا ہے اس کی اصلاح کر کے نئی تحریک شاعری کے بالکل مطابق بنا کر اس میں شامل کرتے ہیں۔ چونکہ کلیات بہت بڑا تھا اس لئے اس میں سے سارا کلام دیوان زادہ میں شامل نہیں کیا۔ بلکہ اس کا ایک حصہ اس میں شامل کر لیا۔ بقول آزاد:

''......لیکن آخری عمر میں کلیات مذکور سے خود انتخاب کر کے ایک چھوٹا سا دیوان مرتب کیا۔ اس کا نام ''دیوان زادہ'' رکھا کیوں کہ پہلے دیوان سے پیدا ہوا تھا وہ صاحبزادہ بھی پانچ ہزار سے زائد مسائل بغل میں دبائے بیٹھا ہے'' [1]

حاتم نے ''دیوان زادہ'' کی ترتیب کے وقت زبان کی سلاست کے علاوہ اعلیٰ ذوق کا بھی کتنا خیال رکھا تھا اور یہ کہ اسی اثناء میں دہلی کے اُردو شاعروں کا مذاق کتنا تبدیل ہو چکا تھا اُس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی کے لفظوں کے بجائے ''دیوان زادہ'' میں فارسی کے الفاظ استعمال کئے ہیں: مثلاً۔

گھڑ چڑھے کے بجائے شہسوار۔ نین کے بجائے نگاہِ مست۔ آہو نین کے بجائے آہو چشم۔ گال کے بجائے رخسار۔ سجن کے بجائے محبوب۔ پلے کے بجائے گرہ۔ جگ کے بجائے جہاں۔ سبھا کے بجائے مجلس۔ درپن کے بجائے آئینہ۔ برہ کے بجائے ہجر۔ باج کے بجائے بغیر۔ درشن کے بجائے جلوہ۔ رین کے بجائے شب۔ سنسار کے بجائے دنیا۔ اگن کے بجائے آگ، وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے۔ سیں ستی۔ سوں کے بجائے سے اور ''کوں'' کے بجائے ''کو''

اگر ہوشیار ہیں تو بوجھ جاویں

کہ پھر اُپچیں گے ہم دیوانہ پن کے

ہماری گفتگو سب سے جدا ہے

ہمارے سب سخن ہیں بانکپن کے

وہی ہیں ریختہ کے فن میں استاد

جو ہیں گے آشنا حاتم کے فن کے

اس غزل کا مقطع ظاہر کرتا ہے کہ میر تقی میر اُس وقت سودا کے مقابل میں اپنی استادی کا دعویٰ بھی کرنے لگے تھے اور اسی لئے حاتم نے تعلّی کی ہے کہ ہمارے فن اور اسلوب سے آگاہ ہیں وہی فنِ ریختہ میں استاد بن سکتے ہیں۔

میر کے تذکرہ ''نکات الشعراء'' کے تالیف کے ایک سال بعد ہی 1166ھ کی غزل میں حاتم نے یہ شعر بھی لکھا ہے۔

تھا ابھی ہم پاس ابھی جاتا رہا اوروں کے پاس

آشنائی میں وہ لڑکا گنجفہ کا میر ہے

اسی سال حاتم نے ایک دوسری غزل کے مقطع میں میر کے اس بیان کا جواب کہ دریافت نمی شود کہ ایں رگِ کہن بسببِ شاعری است کہ ہم چو من دیگرے نیست یا وضع ہمین است'' اس شعر میں دیا ہے۔

محتسب ہم سے عبث کینہ رکھے ہے حاتم

جو نشا ہم نے پیا ہے وہ نشا اور ہی ہے

گویا حاتم نے اپنے غرور کا سبب خود ہی بیان کر دیا کہ میں نشۂ عرفان میں سرمست ہوں شاعرانہ کمال پر گھمنڈ نہیں ہے۔ چنانچہ اس کے بعد ایک غزل میں یہ بھی لکھ دیتے ہیں۔

مدح و ذم سے نیک و بد کی کام کیا حاتم مجھے

بندۂ مولا نہ شاعر ہوں نہ شاعر پیشہ ہوں

نزع کے وقت بھی نگاہ نہ کی

کیا سیہ چشم بے مروت ہے

(ابتدائی شکل)

ولے قیدی کیا ہے مجھ کو رات اور دن کی محنت نے

ہے مطبخ کانِ نعمت پر مجھے زندانِ نعمت نے

(۴) (بدلی ہوئی شکل)

ولیکن کھا گئی ہے مجھ کو رات اور دن کی یہ محنت

ہے مطبخ کانِ نعمت پر مجھے زندانِ نعمت نے

(ابتدائی شکل)

یہی ہے عرض خدمت میں تری حاتم بکاول کی

یہ خدمت بخش اُس کو جو کوئی خواہانِ نعمت ہے

(۵) (بدلی ہوئی شکل)

یہی ہے عرض خدمت میں تری حاتم بکاول کی

کہ یہ خدمت اُسے دے جو کوئی خواہان نعمت ہے

(ابتدائی شکل)

تو جو کہتا ہے بغل بیچ نہاں ہے شیشہ

یہ تو اے شیخ مرا دل ہے، کہاں ہے شیشہ

(۶) (بدلی ہوئی شکل)

تو جو کہتا ہے بغل بیچ نہاں ہے شیشہ

محتسب یہ تو مرا دل ہے کہاں ہے شیشہ

(ابتدائی شکل)

استعمال کیا ہے۔اس کے ساتھ طرزِ ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھالنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جس طرح ''دیوان زادہ'' کے دیباچہ میں اشارہ کیا گیا ہے۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے پہلے شعر سے یکسر مختلف ہے۔ حاتم نے اپنے قدیم کلام کو دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لئے اپنے کلام میں جو تحریف اور تبدل روا رکھا گیا وہ کس نوعیت کا تھا ہم یہاں ذیل میں اُن تبدیلیوں کی چند مثالیں دیں گے۔خط کشیدہ الفاظ پر غور کیجئے

دیوان قدیم (ابتدائی شکل)

جس کو پی کا خیال ہوتا ہے
اُس کو جینا محال ہوتا ہے

(۱) ''دیوان زادہ'' (بدلی ہو شکل)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے
اس کو جینا محال ہوتا ہے

(ابتدائی شکل)

مرے رونے سے عالم کو منع کرنے سے کیا حاصل
دل اپنا دامن اپنا دیدۂ اشکِ رواں اپنا

(۲) (بدلی ہوئی شکل)

میرے رونے سے ناصح تو جو ناخوش ہے تو کیا باعث
دل اپنا دامن اپنا دیدۂ اشکِ رواں اپنا

(ابتدائی شکل)

آشنا جان کر کیا ہے ذبح
کیا سیہ چشم بے مروّت ہے

(۳) (بدلی ہوئی شکل)

حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گال پر

حسن کی آتش ستی یہ پیچ کھا نکلا ہے دور

(۱۱) (بدلی ہوئی شکل)

حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں ترے رخسار پر

حُسن کی آتش سے کھا کھا پیچ یہ نکلا ہے دور

(ابتدائی شکل)

شمع کو بجھاؤ مت روشن دلوں کی بزم میں ہرگز

چراغِ شوق میں روشن سدا ہیں انجمن ان کے

(۱۲) (بدلی ہوئی شکل)

نہ کر روشن دلوں کو بزم میں تو شمع کو روشن

کہ داغِ عشق سے روشن رہیں ہیں انجمن اُن کے

(ابتدائی شکل)

عزت ہوئی ہے جب ستی حاتم گلوں کے تئیں

پہنا ہے جب سے رونے گلے بیچ ہارِ گل

(۱۳) (بدلی ہوئی شکل)

حاتم گلوں کا کیوں نہ فلک پر ہو اَب دماغ

پہنا ہے اُس نے آج گلے بیچ ہارِ گل

(۱۴) (بدلی ہوئی شکل)

مسخر کیوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ دامی ہیں

کیا ہے رام دردر بن میں میرے رم نے غزالاں کوں

(ابتدائی شکل)

ریا کو چھوڑ عمل کر تو مسئلوں او پر

وگرنہ شیخ ڈُبا دے کتاب دریا میں

(۷) (بدلی ہوئی شکل)

اگر ہے علم تجھے تو عمل کے درپئے ہو

وگرنہ شیخ ڈُبا دے کتاب دریا میں

(ابتدائی شکل)

سیپارۂ گل کا اُن نے پڑھا ہے ورق ورق

کھینچا ہے جس نے اب گلِ نرگس سے عرق

(۸) (بدلی ہوئی شکل)

سیپارۂ گل کو اس نے پڑھا ہے ورق ورق

کھینچا ہے میں نے اب گل نرگس سے یہ عرق

(۹) (بدلی ہوئی شکل)

حاتم تو قع چھوڑ کر عالم میں تا شاہ وگدا

آکر لگا حیدر کے در کوئی کچھ کہو کوئی کچھ کہو

(ابتدائی شکل)

پی کے نین کے جام میں دیوانہ ہوگیا

دل سے خیال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(۱۰) (بدلی ہوئی شکل)

اس کی نگاہِ مست نے دیوانہ کر دیا

دل سے خیال ، سر سے رہا ہوش دور آج

(ابتدائی شکل)

ہمیشہ بحر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بیٹھے
فغاں سے خشک ہیں اور روتے ہیں آنکھیں

''دیوان زادہ'' کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری (لندن) میں ہے جو 1179 بمطابق 1756ء کا مکتوب ہے۔ اس نسخے کے بارے میں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے لکھا ہے کہ:-

''لندن میں جب راقم کو اُردو کے اکثر شاہکاروں کو دیکھنے کا موقع ملا تو حاتمؔ کے عجب و غریب ''دیوان زادہ'' کی بھی زیارت نصیب ہوئی۔ ''دیوان زادہ'' اپنی گوناگوں خصوصیات کے لحاظ سے اُردو کے تمام دیوانوں میں نرالی حیثیت رکھتا ہے اور پھر خوبی یہ ہے کہ شاہ حاتمؔ کے قلم سے 1179ھ میں گویا آج سے ایک سو ستّر برس پہلے لکھا گیا تھا'' ۔[1]

اس کی خوبیوں کے بارے میں زورؔ صاحب مزید لکھتے ہیں کہ اس میں زبانِ اردو کے درجہ بدرجہ ارتقاء، لفظوں اور ترکیبوں کی تبدیلیاں اور محاوروں اور لب ولہجہ کے اختلاف تاریخ وار مندرج ہو گئے ہیں۔ یہ ایک ایسا کمیاب نسخہ ہے جس کی اہمیت کا اندازہ وہی کر سکتے ہیں جو ہندوستانی زبان کی لسانی ساخت پر غور و خوض میں مصروف ہیں'' ۔[2]

دوسرا نسخہ ناقص الاوسط و آخر انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہیں۔ اس میں نہ صرف 1169ھ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو 1180ھ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر 1178ھ/1746ء کی ایک مہر لگی ہوئی ہے جس پر اصغر علی کا نام درج ہے ممکن ہے کہ یہ وہی اصغر علی خان ہوں جن کی طرف حاتمؔ نے اپنے ان دو شعروں میں یوں اشارہ کیا ہے۔

اے ولیؔ مجھ ستی آزردہ نہ ہونا کہ مجھے
یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے

ترا اوصاف سُن کر آج حاؔتم مال جاں تج کر
بھرے ہے ڈھونڈتا تجھ قدرداں کو گھر بہ گھر دیکھو

(۱۵) (بدلی ہوئی شکل)

اگر خواہش ہے تم کو سیرِ در کی مرے صاحب
تو حاؔتم پاس آؤ جانباز جوئبار چشمِ تر دیکھو

(ابتدائی شکل)

اگر کچھ عشق رکھتا ہے تو چھپا کر نہ رو رانجھا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر تاثیر نہیں ہے

(۱۶) (بدلی ہوئی شکل)

کچھ پہنچی نہ اس کے دل تک رہ ہی میں تھک بیٹھی
بجا اس آہِ بے تاثیر پُر تاثیر نہیں ہے

(ابتدائی شکل)

حاؔتم کہے ہے جب سُوں لگایا امین کے پائے
تب سیں نہیں ہے جگ میں کمیں اور غمیں تجھے

(۱۷) (بدلی ہوئی شکل)

قدموں لگا ہوں میر محمد امین کے میں
حاتم نہیں جہاں میں کمی اور غمیں مجھے

(ابتدائی شکل)

سدا میں بحر و بر کی سیر کرتا ہوں گا گھر بیٹھا
فغاں سے خشک ہیں اور میں آنسو سے تر آنکھیں

(۱۸) (بدلی ہوئی شکل)

ترتیب کا خیال حاتم کو 1168ھ سے قبل پیدا ہوا تھا۔ چنانچہ اسی سال انہوں نے اس کو مرتب کر کے اس کا دیباچہ قلمبند کرلیا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ وہ بعد کو بھی سالہا سال تک اس میں برابر اضافہ کرتے رہے اور یہ ضروری بھی تھا کیونکہ اس کی ترتیب کے بعد وہ کم وبیش چالیس سال تک زندہ رہے اور اپنے اس منتخب کلام کو کئی بار خود اپنے ہی قلم سے نقل بھی کیا ہے۔

جب ہم شاہ حاتم کے کلام (جدید وقدیم) پر نظر دوڑاتے ہیں تو یہاں نہ صرف خیالات کی رنگینی نظر آتی ہے بلکہ موضوعات کا تنوع بھی پایا جاتا ہے۔ حاتم نے جس وقت شاعری شروع کی اُس وقت ولی دکنی کا شمال وجنوب میں طوطی بول رہا تھا۔ ولی کے ہاں نہ صرف ان ہی اصناف سخن کا استعمال پایا جاتا ہے بلکہ موضوعاتِ شاعری بھی تقریباً وہی تھے جو شعرائے پارس میں مروّج تھے۔ اس لئے شمالی ہند میں جب شعراء نے شاعری شروع کی تو ولی کی طرز سے طرز ملانے کی کوشش کرنے لگے۔ اس وجہ سے حاتم کے ہاں عاشقانہ، صوفیانہ، خمریات، اخلاقیات، آشوبِ دہر اور اس طرح کے دیگر مروّجہ مضامین نظر آتے ہیں انہوں نے غزل کو ہی شاعرانہ مشق کی سیڑھی نہیں بنایا بلکہ دیگر اصناف شاعری مثلاً رباعی، قصیدہ، قطعہ، مخمس، مثلث وغیرہ کو بھی برتا۔ اس طرح شیخ چاند کے اس بیان کی خود بخود تردید ہوتی ہے کہ:

> ''سودا کی شاعری کی ابتداء بھی عام رواج کے مطابق غزل ہی سے ہوئی ہے۔ اس نے ریختے میں مشورۂ سخن حاتم سے کیا جس کی شاعرانہ پونجی میں سوائے غزل کے تقریباً کچھ نہیں'' [1]

غزل کو عربی شعراء نے جنم دیا۔ فارسی نے اس صنفِ سخن کو نکھارا، سنوارا، اُردو نے اِسے اُس حقیقی مقام پر پہنچایا جہاں اس صنف سے کوئی دوسری صنف آنکھیں چار کرنے سے قاصر ہے۔ حاتم کے ذخیرۂ غزل پر نظر ڈالی جائے تو وہ نہ صرف بہ لحاظ موضوع ومضمون، بلکہ بہ لحاظ زبان واسلوب بھی خاص انفرادیت کا حامل ہے۔ اس میں شک وشبہ کی گنجائش نہیں کہ اُن کی غزل بھی عام رسمی مضامین ولوازمات کی حامل ہے جو فارسی غزل کی

یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر خان
جن کیہ مت کی اب حاتم نے قسم کھائی ہے[۳]

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو 1188ھ/1774ء کا لکھا ہوا ہے اور جس میں 1189ھ/1775-76ء کی غزلیں بھی درج ہیں۔ چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی میں ہے جو حاتم کی وفات سے دو سال پہلے 1195ھ/1780ء کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں 1197ھ تک کا کلام بھی حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح یہ ''دیوان زادہ'' کا سب سے مکمل نسخہ ہے جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے 1975ء میں لاہور سے شائع کر دیا۔ نسخۂ لاہور میں 150 غزلیں ایسی ہیں جو نسخۂ لندن میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں غزلوں کی تعداد 526 ہے اور اشعار کی تعداد 3244 ہے۔

پانچواں نسخہ راجہ محمود آباد کے کتب خانہ میں موجود ہے جو 1169ھ کا لکھا ہوا ہے۔ اس نسخہ کے بارے میں ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری لکھتے ہیں:

''نسخۂ محمود آباد میں دو ہزار سے زیادہ شعر ہیں۔ یہ غالباً وہی نسخہ ہے جو کتب شاہان اودھ میں موجود تھا اور جسے ڈاکٹر اِسپرنگر نے دیکھا تھا وہ نسخہ بھی حاتم کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ نسخۂ محمود آباد کی تفصیل حسب ذیل ہے:۔

نمبر مخطوطہ 119، تقطیع 8.5، اوراق 72، سطر 17۔ خط شکستہ مکتوبہ 1169ھ ردیف کی ہر غزل کی ابتداء میں بحر اور وزن کا نام اور سالِ تصنیف سرخ روشنائی سے درج ہے۔ دیوان میں طرحی، فرمائشی اور جوابی غزلیں شامل ہیں''[۱]

ایک نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو 1188ھ کا مکتوبہ ہے۔ ایک اور نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں کیا ہے جو 1179ھ/1765-66 کا لکھا ہوا ہے۔[۲]

''دیوان زادہ'' یقیناً اُردو زبان اور شاعری کی تاریخ کا ایک گراں بہا گنجینہ ہے۔ اُس کی

اگر کمی ہے تو وہ جنس وفا کی کمی ہے اور عاشق کو تڑپانا اور ہجر کی آگ میں اس کو جلانا اور جان لیوا امتحان میں مبتلا کرنا اُس کا شعار ہے۔ اُن کی شاعری میں حسن کے علائق کا کھل کر اظہار ہوا ہے۔ کہیں لب و رُخسار کا ذکر ہے اور کہیں دندان مسی کا ذکر اور کہیں چاہِ ذقن کا ذکر ہے۔ مثلاً:

نظر آئے ترے دندانِ مسی مالیدہ
رات اور دن کو بہم دست وگریباں دیکھا

☆☆

دلِ یاقوت ہے تجھ لب کی رنگ سے پُر خوں
ترے دندان کے آگے گھٹ گیا ہے مول

☆☆

اس کے چاہِ ذقن میں دل ڈوبا
آشنا ہے غریقِ رحمت ہو

☆☆

بھواں کے بیچ ٹِکا اس قدر رنگین وزیبا ہے
کہ گویا ذوالفقار اُوپر جڑا ہے قبضۂ مینا

☆☆

بتیسی اس طرح ہنسنے میں اب تیری چمکت ہے
کہ سب کہتے ہیں اُس کو آج کیا بجلی چمکتی ہے
کدھر جاتا ہے میرے ہاتھ اب تو تیری چوٹی ہے
بنا تو زلف تیری کسن نے یہ نوچی کھسوٹی ہے

☆☆☆

تقلید سے اُردو میں رچ بس گئے ہیں مگر ''ایک غزل گو کی حیثیت سے حاتم کو یہ فضیلت بھی حاصل ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں آبرو، ناجی، فغاں اور یک رنگ کے مقابلہ میں بہت زیادہ جدت پسند تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ ''اپنے زمانے سے بہت آگے نکل چکے تھے''[۲] حاتم کی غزل کا پہلا موضوع عاشقانہ مضامین کی فراوانی اور معاملہ بندی کی رنگا رنگ ہے۔ اپنی غزلوں میں انہوں نے عشقیہ مضامین طرح طرح سے بیان کئے ہیں۔ اگر چہ غزل گوئی کا انحصار عشق و عاشقی ہی کے معاملات پر ہوتا ہے اور غزل کے حسن و قبح کو جانچنے کے لئے سب سے پہلے عاشقانہ مضامین ہی پر نظر جاتی ہے لیکن حاتم کے افسانۂ زندگی کا عنوان عشق و محبت کی کشمکش تھا اور ان کا مطمحِ نظر یہ تھا۔

کاملوں کا یہ سخن مدت سے مجھ کو یاد ہے
یعنی بے معشوق جینا زندگی برباد ہے

اس لئے وہ ایک جگہ کیا خوب لکھتے ہیں۔

حیرت ہے مجھے کہ اس صنم بن
کیوں رکہ میں اب تلک جیا ہوں

ایک اور شعر میں اپنی زندگی کا مقصد یوں بیان کرتے ہیں۔

جہاں کے باغ میں کرتا ہے سیر اس واسطے حاتم
کبھی شائد محبت کی کسو بھی گل میں بُو آئے

حاتم کی بیشتر شاعری کا موضوع عشق ہے۔ جس رنگین پیرائے میں انہوں نے وارداتِ قلبی کا اظہار کیا ہے وہ ان کے معاصرین کے ہاں تقریباً مفقود ہے۔ شعر مکالمہ معلوم ہوتا ہے۔ زبان صاف وشستہ ہے۔ البتہ حسن کا خارجی پہلو جا بجا نظر آتا ہے۔ اگر چہ شاہ حاتم نے اپنی شاعری کی بنیاد خارجیت پر رکھی ہے مگر ان کی شاعری میں مبتذل اور شوقیانہ مضامین کم پائے جاتے ہیں ان کی شاعری کا محبوب خوش ادا، خوش وضع، گل بدن، پری رو، سرو قامت، سیمین بدن، ماہ رخ ضرور ہے مگر عام معشوق کی طرح اُس میں

حاتم کی شاعری میں داخلیت کا عنصر بھی پایا جاتا ہے جو کبھی کبھار ان کے نشاطیہ لب ولہجہ پر حاوی ہوتا ہے۔ جو اُن کے عشق کو خیال عشق یا افلاطونی عشق کے بجائے ایک شائستہ اور پاکیزہ جذبہ بنا دیتا ہے۔

حاتم کی شاعری کا دوسرا اہم موضوع تصوف ہے۔ ان کے یہاں تصوف برائے شعر گفتن خوب است نہیں ہے بلکہ وہ عملی طور پر صوفی تھے اور فقیرانہ زندگی گزار رہے تھے۔ دراصل اس کی ایک وجہ اُس وقت کے سیاسی حالات تھے۔ لوگ زیادہ سے زیادہ تصوف کی جانب مائل ہوتے جا رہے تھے۔ تصوف کے معنی ہیں تزکیۂ نفس کا طریقہ، دل سے خواہشوں کو دور کر کے خدا کی طرف دھیان لگانا۔ اُردو میں یہ موضوع و مضمون بھی فارسی سے آیا ہے۔ صوفیانہ شاعری صحیح معنوں میں فارسی میں ملتی ہے۔ رومی، عطار، سحابی، حافظ وغیرہ کی شاعری تصوف سے لبریز ہے اور پوری صوفیانہ شاعری کی اساس بھی...... یہ لوگ حقیقی معنوں میں صوفی بھی تھے اور صوفی شاعر بھی۔ اُردو میں جن کو صوفی بھی کہہ سکتے ہیں اور صوفی شاعر بھی۔ ان میں شاہ حاتم کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ یہ بات عموماً دہرائی جاتی ہے کہ خواجہ میر دردؔ اُردو کے پہلے صوفی ہیں مگر جب ہم دردؔ کی شاعری اور حیات کو بغور دیکھتے ہیں تو یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ ''دردؔ صوفی تھے، صوفی شاعر نہیں تھے۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ خواجہ صاحب کی زندگی صوفیانہ تھی مگر ان کی شاعری تصوف کی روایت کا حصہ نہیں تھی۔ وہ غزل کی اُس طاقتور روایت کا حصہ تھی جس کی بھرپور نمائندگی اُس وقت میر تقی میرؔ کر رہے تھے۔ دردؔ کی بعض غزلوں میں اور کچھ اشعار میں صوفیانہ خیالات کی جھلک موجود ہے لیکن ایسی جھلکیاں کہاں نہیں ملتیں؟ خود میرؔ کے کلام سے اس کی اچھی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں اور میرؔ نہ صوفی تھے، نہ عابد و زاہد''[1]...... اس کے برعکس اگر ہم حاتمؔ کی زندگی اور کلام پر غور کرتے ہیں تو ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہ نہ صرف صوفی تھے اور صوفیانہ زندگی بسر کر رہے تھے بلکہ صوفی شاعر بھی تھے۔ زندگی کا بیشتر حصہ انہوں نے بادل علی شاہ سہروردی کی خانقاہ میں گزار دیا اور تجرد کی زندگی گزاری۔

تیری جبین و غبغب و رُخسار و لب کو دیکھو
حاتم کا دل کرے ہے سدا سیرِ چار باغ

☆☆

حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں تیرے رخسار پر
حسن کی آتش سے اب یہ پیچ کھا نکلا ہے دو

☆☆

ہوگئے اس کا قد و رخسار دیکھ
سر و قمری بلبل و گلزار مست

☆☆

دیکھ کر اُس کا دہن اور سُن کے وہ شیرین نکات
کان میں بلبل کے خوش لگتی نہیں غنچہ کی بات

☆☆

خال زبندہ ہے تجھ عارضِ گلگوں اوپر
جوں سویدا کا نقط دل پُرخوں اوپر

☆☆

معشوق کا چرچا نہ صرف جامہ زیبوں میں ہے بلکہ سرو اُس کے قد موزوں پر رشک کرتا ہے۔ بلبل اس کا دہن دیکھ کر اپنی نیت بدلتا ہے۔

جامہ زیبوں میں ترا شور ہے اے رشکِ بہار
سرو قرباں ہے تیرے اس قدِ موزوں اوپر
شور اس حسن کا یک چند تو ہم سنتے تھے
چشم بد دور آب آنکھوں سے دو چنداں دیکھا

☆☆

عجب احوال دیکھا اس زمانے کے امیروں نے
نہ اُن کو ڈر خدا کا اور نہ اُن کو خوف پیروں کا

☆☆

مجھے دیوان خانہ سے کسی منعم کا کیا حاتمؔ
ہے آزادی کہ کر رہنے کو بس تکیہ فقیروں کا

حاتمؔ کے کلام میں وحدت الوجودی فلسفہ پایا جاتا ہے جس کے ڈانڈے ولیؔ کے ذریعے سے فارسی کی اُس وسیع روایت سے ملتی ہے جو عموماً عطارؔ، حافظؔ، سعدیؔ اور دیگر شعراء کا موضوعِ خاص رہا ہے دراصل اردو میں صوفیانہ مضامین اگر کسی شاعر نے پہلی دفعہ برتے ہیں وہ ولیؔ دکنی ہے۔ حاتم کے یہاں کائنات ایک ذاتِ واحد کی مانند ہے۔ یہ ساری کائنات ایک ہی ذاتِ واحد کے اردگرد گھومتی ہے۔ اس کا مرکزی نقطہ خدا ہے۔ عبد و معبود کی ذات، عین ذات ہے۔ آئینہ کے دو رُخ ہیں مگر اس کے لئے آئینہ دل کا صیقل ہونا ضروری ہے۔ دنیا پرستی کا کثیف لبادہ اُتار پھینکنے سے یہ چیزیں حاصل ہوتی ہیں۔ جو نا آشنا ہو اُس کی نظروں میں یک رنگی نہیں ہوتی بلکہ دو رنگی اُن کی نظروں کو خیرہ کر دیتی ہیں۔ دوئی یگانگی سے دور کرتی ہے اور بیگانوں میں کشاں کشاں لئے چلتی ہیں۔

اس کی نظروں میں دوئی ہے جو کہ ہے نا آشنا
ایک سے دونوں ہیں کیا بیگانہ و کیا آشنا

گرم ہو ملنا ہے سب اہل جہاں کے بے ثبات
آشنا چاہے تو ہو حاتمؔ خدا کا آشنا
چھپا نئیں جابجا ظاہر ہے پیارا
کہاں وہ چشم جو ماریں نظارا

نہ پہنچا ہاتھ ذلت کا کبھی میرے گریباں تک
لگا ہے جب سے دل کے دست میں دامن، قناعت کا

''حاتم صحیح معنوں میں صوفی منش درویش تھے۔ انہوں نے اپنے فطری ذوق کے اقتضاء سے دنیاداری ترک کر کے فقر اختیار کیا'' ۲۔ وہ صحیح منوں میں مستغنی الطبع، صوفی منش، آزادرو اور عرفان پسند تھا۔ اس قسم کے رجحانات ان کے عہد جوانی کی غزلوں میں جابجا ظاہر ہوتے ہیں۔ حاتم اپنے مرشد سے خاصی عقیدت رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنے آپ کو بار بار خودی چھوڑ کر بادل علی شاہ کی معیت قبول کرنے کے لئے آمادہ کیا ہے۔

خودی کو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھ
کہ تیرا رہنما ہے شاہ بادلؔ

اس شعر کے علاوہ ''دیوان زادہ'' میں اور بھی دو تین اشعار سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بادل علی شاہ کا حاتم پر کتنا گہرا اثر تھا۔ 19 برس بعد وہ لکھتے ہیں۔

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سربلند
بادل علی کے جب سے لگے ہیں قدم سے ہم

اس کی سب سے بڑی وجہ سیاسی اور معاشرتی غیر یقینیت تھی، محمد شاہ کے عہد کا آخری حصہ بے اطمینانی کا دور تھا۔ جو لوگ صاحب حوصلہ اور اہلِ ذوق تھے، دولت مند نہیں رہے تھے اور جو دولت مند تھے انہیں صاحبِ کمالوں اور سخن دانوں کی قدر و منزلت کا سلیقہ نہ تھا۔

خیر و برکت ہند سے اُٹھ گئی
سب کی دھار تیغ ہمت مڑ گئی

☆☆☆

عادتِ فیض و کرم اہلِ دولت سے چھوٹ گئی
دستِ ہمت شل ہوا، چشم مروّت پھوٹ گئی

☆☆

کون صوفی ہے کہ تجھ مد سے نہیں مدہوش
کون لیکن ہے کہ تجھ شوق میں ہشیار نہیں

خدایا رب دے مجھ دل کو صاحب دل کی صحبت میں
کہ غافل تر ہوا ہے دل دلِ غافل کی صحبت میں
نہ مل جاہل سے اے دل نکل جہلِ مرکب سے
کہ جیسے جی عذاب النار ہے جاہل کی صحبت میں
قدم آ کر پکڑ صاحب کمالوں کے کہ جس تس کو
جو کچھ حاصل ہوا ہے عارفِ کامل کی صحبت میں

جس پر یہ اسرار کھل جاتے ہیں اس کو اپنی ذات نظر آتی ہے۔ وہ منصور کی طرح انا الحق کی آواز بلند کرنے لگتا ہے۔ چاہے اسے یہ مرحلہ طے کرتے ہوئے صلیب ودار کے مراحل سے کیوں نہ گزرنا پڑے۔ اسی منزل سے گزر کر وہ سرفراز ہو جاتا ہے۔

دُنیا اور درم کے نہ لا دل کو دام میں
قاروں سے ہے خبر کہ خزانے نے کیا کیا
انا الحق گر نہ کرتا رازِ حق فاش
تو اتنا خلق میں رُسوا نہ ہوتا

اسرارِ حقیقت کے سرافرازوں کا منصور
سردار نہ ہوتا جو سردار نہ ہوتا

اسرارِ حقیقت کے سرفرازوں کو ہی یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ فقیر ہی ہفت اقلیم و دیہیم

جدا نہیں سب ستی تحقیق کر دیکھ
ملا ہے سب سے اور سب سے ہے نیارا
صفا کر دل کے آئینے کو حاتمؔ
کیا چاہئے اگر اس کا نظارا

حاتمؔ کے یہاں غزلوں کی غزلیں اس جذبۂ عرفانی میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ دراصل جو چیز فقیروں کے یہاں ہوتی ہے، وہ نہ کعبے میں ہوتی ہے نہ بت خانے میں، نہ آئینہ اسکندر میں نہ ساغرِ جم میں نہ بلبل کو غنچہ کی چٹک میں نظر آتی ہے۔ دراصل حقیقت یہ ہے کہ یکتا کی محبت یکتا بنادیتی ہے۔ ملاحظہ ہوں یہ اشعار۔

نہ بلبل میں نہ پروانہ میں دیکھا
جوسودا اپنے دیوانہ میں دیکھا
کسی ہندو و مسلمان نے خدا کو
نہ کعبہ میں نہ بت خانے میں دیکھا
نہ کوہستان میں دیکھا کوہ کن نے
نہ کچھ مجنوں نے ویرانے میں دیکھا
نہ سکندر نے دیکھا آئینہ میں
نہ جم نے اپنے پیانے میں دیکھا
فقیروں سے سنا ہے ہم نے حاتمؔ
مزا جینے کا مر جانے میں دیکھا

گھر کیا ہے ہم نے بسر دارِ فنا
بھاڑ میں ڈالیں گے لے کر منصب و انداز ہم

کی چھاپ بالکل واضح ہے۔ خمریاتی شاعری سے صحیح معنوں میں وہی شخص عہدہ برآ ہوسکتا ہے جو محض شراب کا ذکر کرنے کے بجائے اپنی شخصیت میں رندانہ کیفیت اور بے پناہ سرمستی رکھتا ہو۔ حاتم کی شاعری کا لب ولہجہ عام طور پر اسی بانکپن اور رندی کا ہے۔ سپردگی اور نیازمندی کے بجائے اس کے یہاں ایک سرکشی اور توانائی ملتی ہے اور چوں کہ زندگی کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر پُر امید اور رجائی ہے اس لئے ان کی شاعری کا یہ حصہ بے حد مستانہ ہے۔ یہ مستانگی ان کے بعد ہمیں آتش کی شاعری میں نظر آتی ہے۔

شاہ حاتم کی شخصیت میں بیک وقت تین کردار پوشیدہ تھے جو اکثر بادی النظری میں متضاد ہیں مگر تھوڑی سی دوری پر یہ تینوں ایک یہ نتیجے پر منتج ہو جاتے ہیں۔

اے قدر دانِ کمالِ حاتم دیکھ
عاشق وشاعر وسپاہی ہے

حاتم کا کردار سپاہی کے اس پہلو کو اُجاگر کرتا ہے جو تصنع اور ریاکاری سے دور خلوص وصداقت، ذہنی اور جسمانی صحت کا مظہر ہے۔ زندگی سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی روش ایک مسلسل قنوطیت کی پیداوار بھی ہوسکتی ہے اور ایک صحت مند جسم اور روح کی مظہر بھی...... حاتم کے یہاں تحصیل مسرت کی روش ایک صحت مند میلان کا غماز ہے۔

حاتم نے شراب کو غم غلط کرنے کا بہانہ نہیں بنایا بلکہ اسے معرفت کی منزلیں سر کرنے کے لئے مہمیز کا کام لیا ہے۔ دراصل یہ شراب پُر تگالی نہیں بلکہ شرابِ معرفت ہے۔

خمار آلودہ ہوں ساقی تنگ ظرفی نہ کر ظالم
میں تیرے ہاتھ سے مشتاق ہو جامِ لبالب کا

دیکھو شعور اُس دل خانۂ خراب کا
عاشق ہوا ہے کسی بت مست شراب کا

میسر کرتا ہے اور ایسا سامان عطا کرتا ہے کہ سپاہی بے تیغ میدان مار لیتا ہے۔

بے طریقت کو نہیں کھلتا حقیقت کا مقام
پھر کہاں پہنچے ہے منزل جو پھرا ہو راہ سے

میسر فقر کا ہے جس کو دیہیم
وہی ہے بادشاہ ہفت اقلیم
ہے جس کے تخت میں گنجِ قناعت
نظر میں خاک اُس کے زر و سیم
کرے مجلس میں جو اپنی تواضع
ہے لازم آپ کو بھی اُس کی تعظیم
مریدوں میں وہی ہوتا ہے کامل
جو اپنے پیر سے پاتا ہے تعلیم

کام فرما صبر کر اتنا بھی کیا فکرِ معاش
رزق تجھ کو ڈھونڈتا پھرتا ہے تو مت کر تلاش

حاتم کی شاعری کا ایک اور پہلو خمریات ہے۔ خمر عربی میں الکحل یا شراب کو کہتے ہیں۔ خمریات کے عناصر میں شراب، ساقی، پیرِ مغاں، جام و ساغر، ستی اور سرشاری، باغ و بہار سب آجاتے ہیں۔ میخانہ کا تقابل مسجد سے ضروری ہے اور واعظ یا زاہد کی پگڑی اُچھالنا بھی لازم ہے یہی مضامین فارسی میں صدیوں تک باندھے گئے۔ حافظ و خیام نے ان ہی مضامین کا سہارا لے کر شاعری کے بڑے دل کش اور لطیف نمونے پیش کیے اس ضمن میں بھی حاتم کا رنگ اور شعراء سے بالکل مختلف ہے اور یہاں بھی ان کی انفرادیت

دیکھ کر چشمِ یار کو بدمست
صوفی آکے ہوئے ہیں بادہ پرست

زبان پر دل کی ہے اس ساقیِ مخمور کی تسبیح
بجا ہے مجھ کو رکھنا دانۂ انگور کی تسبیح

مجلس سے مستونکو بس ہے تیری نگاہ
صبح اٹھ کر خمار کی خاطر

مجلس میں گو کہ شیشے خالی ہوئے ہوویں
اب میکدے میں چل کر توڑ دیں خمار ہم تم

مے پرستوں پر قیامت آن ہے ساقی نہیں
بزم بے اس کے نپٹ دلیراں ہے ساقی نہیں

بزم میں حاتم کبھو بے شیشہ وہ آتا نہیں
مے کشوں کے درد کا درماں ہے ساقی

چلو شراب پئیں بیٹھ کر کنارے آج
کہ ہووے رشک سے ماہی کباب دریا میں

کنار آب ہے اور مے کشاں شب مہتاب
چلتی تو کشتی مے پھر کہاں شبِ مہتاب

مجھے شراب سے مانع نہیں ہے موئے سفید
دو چند لطف ہو مے جہاں شبِ مہتاب

شراب و ساقی و مطرب ہیں جمع حاتم پاس
شتاب آؤ کہ ہے دوستاں شبِ مہتاب

مت منہ لگا چمن میں گلابی کو بادہ نوش
غنچوں نے بھر رکھے ہیں بسوئے گلِ گلاب

مستو خمار توڑیں چلو میکدے کے بیچ
بہتی ہے آج غم سے تو جوئے گلِ گلاب

ساقی مجھے خمار ستاوے ہے لا شراب
مرجاؤں تشنگی سے نہ ظالم پلا شراب

مشرب میں تو درست خراباتیوں کے ہے
مذہب میں زاہدوں کے نہیں روا شراب

کا شاگرد اپنے استاد کے اُبھارے ہوئے امکانات میں اپنی تخلیقی قوت شامل کر کے شہرِ آشوب کی صنف کو مکمل کر دیتا ہے۔اس لئے شاہ حاتمؔ کے کلام میں ایک انچ کی کسر کا احساس ہوتا ہے۔اُن کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعراء کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے دریچوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتمؔ اپنی شاعری میں امکانات کی سرے ابھارتے ہیں اور ادھورے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انہیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔اگر اس دور میں شاہ حاتمؔ، مظہرؔ، یقینؔ اور تاباںؔ وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میرؔ، دردؔ، اور سوداؔ تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضاء میں انہوں نے انجام دیئے۔روایت یوں ہی بنتی اور اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہے۔شاہ حاتم کے یہ چند شعر پڑھئے اور دیکھئے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں۔

خواب میں تھے جب تلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی جب آنکھ تو دیکھا سب افسانہ تھا

تم جو بیٹھے ہوئے پُر آفت ہو
اُوٹھ کھڑے ہو تو کیا قامت ہو

اُس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتمؔ
دن برس ہے گھڑی مہینا ہے

تمہارے عشق میں ہم ننگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے

حاتم کے کلام کی ایک اور خصوصیت پند و مواعظت ہے۔ ان کی غزلوں میں سینکڑوں اشعار ناصحانہ انداز میں ملیں گے۔ لیکن اس زہد و ورع کی گفتگو میں صرف خشک نصیحتیں ہی نہیں ملیں گی بلکہ عہد محمد شاہی میں جو سماجی و سیاسی افراتفری اور ابتری پھیلی ہوئی تھی اس سے متاثر ہو کر دنیا اور اس سے علائق کی بے ثباتی اور زمانہ کی سفلہ پروری پر تبصرہ کیا ہے۔ یہ خصوصیت دراصل ان کے ذوق تصوف کا نتیجہ تھی۔ یہاں چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں جو حاتم کی پند و مواعظت (جن کو حسرت موہانی نے ناصحانہ کہا ہے) کے اندازِ فکر کے غماز ہے اس اندازِ فکر کو آگے چل کر ان کے شاگرد سودا نے اپنے کلام کے ذریعہ وقار بخشا تھا۔ ملاحظہ فرمائیے۔

سرگرداں چرخی وہ ہے
جس کو حاتم خیال مال ہوا

پست ہو چل مال دریا کی
خیمہ برپا نہ کر حباب کی طرح

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انہیں بدلتے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دیتا تھا۔ اس شعور کے تحت شاہ حاتم نے اپنے کلام کو وقتاً فوقتاً اصلاح اور نظر ثانی سے نوازتے تھے۔ شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا۔ اُردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلم ہے۔ شاہ حاتم کی امتیازی صفت یہ ہے کہ انہوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لئے سازگار تخلیقی فضاء بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا۔ انہوں نے اپنی شاعری کے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنہیں نئی نسل کے شعراء اپنے تصرف میں لا سکے، وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان

نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔ عشقیہ مضامین، معاملات اور اخلاقی موضوعات بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ کچا پن بھی نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین وخیالات، رمزیات وعلامات کو اُردو شاعری کے قالب میں اس طور ڈھالا جارہا ہے کہ اُردو زبان فارسی کے تلے دبتی نہیں بلکہ ابھرتی ہے، اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتی ہے۔ یہی مزاج اُردو کی روایت کا وہ نقش ہے جو نکھر کر میؔر کے ہاں طرزِ میر بنتا ہے اور جس کی خارجیت سوؔدا کی شاعری میں اُبھرتی ہے۔

نہیں آساں راہِ عشق میں ثابت قدم رکھنا
لبوں کو خشک، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا

آسان نہیں ہے شوخ ستمگر کو دیکھنا
جی کو نذر کرو تب اس پر نظر کروں

حاتؔم کہے ہے تم کو میاں ایک جا تُو رہ
آنکھوں میں آنسو یا مرے دل میں گھر کرو

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے
اس کو جینا محال ہوتا ہے

تو نے دیکھا نہ کبھی پیار کی نظروں سے مجھے
جی نکل جائے گا میرا اسی ارمان کے بیچ

اے مرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرمئی بازار کہاں جاتا ہے

خدا کے واسطے اس سے نہ بھولو
نشے کی لہر میں کچھ بگ رہا ہے

رات میرے فغاں و نالے سے
ساری بستی نہ نیند بھر سوئی

پگڑی اپنی یہاں سنبھال چلو
اور بستی نہ ہو یہ دلّی ہے

حاتم کے دواوین میں ایسے سینکڑوں اشعار گنے جاسکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جاسکتی ہیں۔ یہ اشعار پُر اثر ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اس کمی کو اس دور کے دوسرے شعراء پوری کردیتے ہیں۔ اس لئے حاؔتم کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاؔتم کے اصل مرتبے کو اس وقت سمجھا جاسکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے رکھا جائے جو میر ودرد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں شاعری ہے بلکہ وہ اپنی طویل اور مسلسل شعر گوئی کے باعث میر، سودا کے دور میں بھی شامل ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میؔر کی عمومی شاعری میں ملادیا جائے تو فرق کرنا دشوار ہوگا۔

حاؔتم کے دیوان قدیم کی شاعری پر زبان وبیان اور طرزِ ادا کے لحاظ سے ولؔی دکنی کا اثر

شمالی ہند کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر
فائزؔ، آبروؔ یا حاتمؔ

شمالی ہند میں اُردو شاعری کی نشوونما کے باب میں عموماً یہ بات دہرائی جاتی ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کا آغاز دیوانِ ولیؔ 1132ھ کی آمد سے ہوتا ہے۔ دراصل یہ غلط فہمی آزادؔ کی اس عبارت سے ہو جاتی ہے جو انہوں نے مصحفیؔ کے حوالے سے شاہ حاتمؔ کے بارے میں ''آبِ حیات'' میں لکھی تھی۔ آزادؔ نے لکھا ہے:

''شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ اپنے تذکرہ میں لکھتے ہیں کہ سنہ (سوم) محمد شاہی عہد میں ولیؔ کا دیوان دکن سے دہلی آیا۔ اس زمانے کے حال کے بموجب وہی غنیمت تھا۔ اس واسطے خاص و عام میں اس کا چرچا ہوا۔ شاہ حاتمؔ کی طبیعت موزون نے بھی جوش مارا۔ شعر کہنا شروع کیا اور ہمت ولیاقت سے اسے انتہا کو پہنچایا'' [1]

جب مصحفیؔ کی اس اصل عبارت سے جو تذکرہ ہندی میں موجود ہے، کا موازنہ آزاد کے قائم کردہ مفروضے سے کرتے ہیں تو کئی غلط فہمیوں کا ازالہ ہوتا ہے۔ اصل عبارت حسب ذیل ہے:۔

''روزے (شاہ حاتمؔ) پیشِ فقیری کرد کہ در سنہ دویم فردوس آرامگاہ دیوان ولیؔ در شاہِ جہاں آباد آمد و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ،

دیکھئے جیتا بچے ہے کون اور مرتا ہے کون
دھوم ہے عالم میں وہ نکلے ہے اپنے گھر سے آج

نیرنگیٔ زمانہ اور انقلاب، شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے۔ اپنی کئی مسلسل اور قطعہ بند غزلوں اور مختلف اشعار میں اقدار کی شکست وریخت زمانے کے انقلاب اور فرد و معاشرہ کی تباہ حالی اور اس کے اثرات کو موضوع سخن بنایا ہے۔

مثالِ مہر و مہ رات دن کھاتے چرخ پھرتے ہیں
فلک کے ہاتھ سے یہ حال ہے روشن ضمیروں کا

بجائے حق عذاب جوع اس دور میں یارو
جدھر سنتا ہوں اب سب کی زبان پر روٹی روٹی ہے

ملا دیئے خاک میں خدا نے پلک کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنھوں نے ادنا غلام رکھتے تھے اپنے جاکر سپاہ لاکھوں

گدا یا شاہ کوئی ہو وافق قدر ہر اک کے
لباس وقت و مسکن سب کو ہے درکار دنیا میں

●●●●●

(۲) ولی تاباں ہے اس نگہ سے مرے دل میں نور آج 1131ھ

مزید یہ کہ "دیوان زادہ" نسخہ رام پور میں 1130ھ[۱] کی ایک اور غزل موجود ہے جو غزل 1130ھ کے تحت درج ہے۔ وہ مظہر جانِ جاناں کی زمین میں ہے اور وہ یہ ہے "کیا فاختہ نے سرو او پر آشیاں اپنا" یہ غزل انتخاب حاتم مرتب حسرت موہانی میں بھی 1130ھ[۲] کے تحت درج ہے۔ البتہ نسخۂ لندن وغیرہ میں یہ غزل 1140ھ کی تخلیق ہے۔اس سے ثابت ہوتا ہے کہ 1130ھ یا 1131ھ سے قبل ہی حاتم نے اُردو شاعری کا آغاز کیا تھا۔اس طرح اس بات کی تردید ہوتی ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری کی ابتداء 1133ھ یعنی دیوان ولی کی آمد سے ہو چکی تھی۔ نیز یہ کہ حاتم نے بھی 1131ھ سے قبل اپنی اردو شاعری کا آغاز کیا تھا۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حاتم کس عمر میں صاحب دیوان ہوئے۔اس سلسلے میں متعدد اطلاعات ملتے ہیں۔حاتم کا ایک شعر جو 1141ھ کی غزل میں موجود ہے۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ 1141ھ تک کئی دواوین لکھ چکے تھے۔

کئی دیوان کہہ چکا حاتم

اب تلک پر زبان نہیں ہے درست

پھر یہ نکتہ اُبھرتا ہے کہ پہلا دیوان کس سنہ کا ہوگا۔اس سلسلے میں بھی ہماری رہنمائی "دیوان زادہ" کی یہ عبارت کرتی ہے۔

"دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلادِ ہند مشہور دارد و بعد ترتیب آں تا امروز کہ سنہ احد عزیز الدین عالمگیر...... ہر رطب و یاس کہ از زبان ایں بے زباں بر آمدہ داخل قدیم نمودہ کلیات مرتب ساختہ"[۱]

چونکہ عزیز الدین عالمگیر (10 شعبان 1167ھ تا 8 ربیع الثانی 1173ھ) کے عہد حکومت کے پہلے سال اُس نے دیوانِ قدیم سے انتخاب کر کے "دیوان زادہ" کے نام سے نیا دیوان مرتب کیا۔اس طرح دیوان زادہ 1167ھ میں مرتب ہوا اور "دیوان قدیم" اس سے قبل پچیس سال مرتب ہوا ہے۔ اس طرح دیوانِ اوّل یعنی دیوان قدیم

بادوسہ کس کہ مراوارزنا جی، آبرو باشد بنائے شعر ہندی را با ایہام گوئی نہادہ واوسفی وتلاش مضمونِ تازہ می داریم'' ۔2

اوّل پہلی عبارت میں سنہ کا فرق واضح طور پر ہے۔ دوئم اس سے حاتم کی شاعری کی ابتداء کی طرف اشارہ نہیں ملتا بلکہ ایہام گوئی (بنائے شعر ہندی را با یہام گوئی نہادہ داد) کی ابتداء کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ مگر کچھ داخلی شہادتیں شمالی ہند کے قدیم سرمایہ شعر میں ایسی ملتی ہیں جو کہ اس عامتہ الورد مفروضے کو نہ صرف رد کرتی ہے بلکہ ٹھوس بنیادیں بھی فراہم کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' 1169ھ کا دیباچہ ہمارے اس استدلال کو ٹھوس بنانے میں کافی ممدومعاون ثابت ہوتا ہے۔ خصوصاً یہ الفاظ کہ ''از سنہ یک ہزار وبیست وہشت تا یک ہزار وشعت وہشت کہ قریب چہل سال باشدہ نقد عمر دریں فن صرف نمودہ☆۔ آزاد نے اس عبارت کو''دیوان زادہ'' کے دیباچہ سے اس طرح نقل کیا ہے:

''از 1129ھ تا 1169ھ کو چہل سال باشد عمر دین فن حرف کردہ''۔☆

''دیوان زادہ'' کی اصل عبارت کے مقابلے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ 1128ھ میں شاہ حاتم نے شاعری شروع کی اور 1168ھ میں چالیس ہوگئے۔ چونکہ حاتم فارسی اور اُردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے جس کا ثبوت نہ صرف ان کے ایک شعر سے ملتا ہے بلکہ دیباچہ''دیوان زادہ'' کی اس عبارت سے کہ ''در شعر فارسی مرزا صائب و در ریختہ ولی رحمہم اللہ اوفات می بردو ہر دو را استادی دانندہ''☆ ملتا ہے۔ شعر یہ ہے ۔

ریختے میں ہند کی طوطی کا حاتم غلام
فارسی میں خوشہ چیں ہے بلبل تبریز کا

اس سلسلے میں ہماری رہنمائی''دیوان زادہ''میں موجودہ کلام کرتا ہے جو اس تاریخ وار مندرج ہوا ہے۔ اس کلام میں موجود یہ دوغزلیں 1131ھ کی ہیں ۔

	زمین	مصرعہ اولیٰ		سنہ
(1)	مضمون	تاریک گھر ہمارا آ کر کرے اجالا	—	1131ھ

کشائی سے پہلے اس مسئلہ کو زیر بحث لایا جائے کہ انہوں نے اُردو شاعری کی ابتداء کب کی۔ جب ہم معاصر تذکرہ نگاروں پر نظر دوڑاتے ہیں جن میں ریختہ گویانِ ہند کا ذکر ہے تو وہ فائز کے بارے میں بالکل خاموش ہیں۔ میر اور مصحفی وغیرہ ان کو اُردو شعراء میں شمار نہیں کرتے یہاں تک کہ شاہ حاتم نے اپنے ''دیوان زادہ'' میں، جس میں انہوں نے ایہام گو وغیرہ شعراء کا ذکر کیا ہے، اس میں ان کا نام نہیں لیا ہے۔ ملاحظہ ہو ''دیوان زادہ'' کی وہ عبارت جس میں انہوں نے اپنے معاصرین کا ذکر کیا ہے:۔

''از قولِ شاہ مبارک آبرو بندہ دردیوانِ قدیم خود نداشت و معاصرانِ دیگر مثل شرف الدین مضمون و شیخ احسن اللہ، میر شاکر ناجی و غلام مصطفیٰ یک رنگ و مرزا جانِ جاناں مظہر و غیرہ نیز مسلم داشتند''۔[1]

اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ بحیثیت اردو شاعر نہیں بلکہ فارسی شاعر کی حیثیت سے معروف و مقبول تھے۔ اس سلسلے میں جمیل جالبی نے مزید لکھا ہے کہ:۔

''اب رہا سوال کہ فائز نے اُردو شاعری کب سے شروع کی؟ تو خود ان کے اُردو دیوان کی 42 غزلوں میں سے 33 غزلیں ولی کی زمین میں کہی گئی ہیں۔ فائز کے لہجے، آہنگ اور ذخیرۂ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری ''دیوان ولی'' کی آمد کے بعد 1132ھ/1720ء میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب 1142ھ میں اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کر دیا۔[2]

اس بات کی مزید وضاحت ہوتی ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیری کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرتناک انجام کا ذکر کیا ہے۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے۔ ایک مصرعہ میں۔

پس از وے محمد شہ آمد پدید

25-1168= 1142ھ میں مرتب ہوا۔ جمیل جالبی کے 1144 بمطابق 1755-56ء تاریخ ترتیبِ دیوان اول نکلتی ہے جو غلط ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''عزیز عالمگیر ثانی کے تیسرے سال جلوس میں اس نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے ''دیوان زادہ'' کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی 10 شعبان 1167ھ سے 8 ربیع الثانی تک بر سر تخت رہے۔ عالمگیر کا تیسرا سال 1169ھ میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ دیوان زادہ 1169ھ میں مرتب ہوا۔ نسخۂ رامپور کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ دیوانِ قدیم پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آئی کہ حاتم نے دیوان قدیم 25-1169=1144ھ میں مرتب کیا تھا'' ۔[1]

دراصل یہ نتیجہ انہوں نے آزاد کی اس عبارت کے پیش نظر اخذ کیا ہے جو نہ صرف سنہ کے لحاظ سے غیر معتبر ہے بلکہ اصل عبارت سے بھی مختلف جو مصحفی نے حاتم کے حوالے سے اپنے تذکرہ میں درج کی ہے۔ اصل عبارت پہلے درج کی جا چکی ہے۔ اس طرح یہ نتیجہ نکالنے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ حاتم کا پہلا دیوان یعنی دیوانِ قدیم 1140-41ھ میں اور دیوان زادہ 1167ھ میں بالترتیب مکمل ہو چکے ہیں۔

مسعود حسن رضوی ادیب مرتب ''دیوانِ فائز'' کا خیال ہے کہ فائز اپنا کلیات جس میں اردو دیوان بھی شامل ہے 1127ھ میں مرتب کر چکے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ فائز کی کلیات مرتب ہونے کے بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیے ۔[1] اس طرح ان کو وہ شمالی ہند کا پہلا صاحبِ دیوان گردانتے ہیں۔ حاتم کی شاعری کی ابتداء کے بارے میں پچھلے صفحات میں مدلل بحث ہو چکی ہے کہ حاتم کی اُردو شاعری کی ابتداء دیوان ولی کی آمد سے پہلے ہوئی ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا فائز کا دیوان واقعی 1127ھ میں مرتب ہو چکا تھا؟ اس عقدہ کی گرہ

علاوہ اُردو کلام بھی شامل تھا یعنی کہ اس کا تعین کیا جاچکا ہے کہ ان کی شاعری کی ابتداء 1132ھ کے بعد یا اس کے آس پاس ہوئی۔ مزید یہ کہ کلیات میں اُردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیاتِ فائزؔ کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اُردو کلام شامل نہیں اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب کے ان الفاظ میں کیا ہے...... ''تیسرا نسخہ پنجاب یونیورسٹی میں ہے جس میں فائزؔ کا اُردو دیوان ہے۔ کلیات فائزؔ کا ایک طلائی نسخہ، جلد دں والا گیلانی لائبریری پاکستان میں محفوظ ہے جس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائزؔ کی 1140ھ کی مہر ثبت ہے۔ اس میں بھی اُردو کلام موجود نہیں ہے۔ نسخہ دہلی اور لاہور میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ دونوں کے فارسی اشعار کی زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو 1137ھ میں مرتب ہو چکا ہے اور جس پر بعد میں نظر ثانی کر کے فائزؔ نے نئے کلیات میں 1143ھ تک کا سارا کلام اس میں شامل کر دیا تھا''[1]..........اس طرح یہ مسئلہ حل ہو جاتا ہے کہ فائزؔ نے اپنا کلیات معہ اُردو دیوان 1143ھ میں مرتب کیا تھا۔

اس سلسلے کی تیسری کڑی شاہ مبارک آبروؔ ہے۔ ان کو نہ صرف معاصر تذکرہ نویسوں نے صاحبِ دیوان لکھا ہے بلکہ شاہ حاتمؔ نے ''دیوان زادہ'' میں انہیں اپنے معاصرین میں شمار کیا ہے اور ان کے دو شعر بھی دیباچۂ دیوان زادہ میں نقل کیے ہیں۔ وہ دو شعر یہ ہیں۔

وقت جن کا ریختہ کی شاعری میں صرف ہے

ان سے کہتا ہوں بوجھو حرف میرا اژرف ہے

جو لادے ریختہ میں فارسی کے فعل و حرف

لغو ہوں گے فعل اُس کے ریختہ میں حرف ہے

شاہ حاتمؔ نے آبروؔ کی زمینوں میں پانچ غزلیں کہی ہیں جو 1135ھ، 1137ھ، 1140ھ، 1143ھ اور 1151ھ کی ہیں۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنا

محمد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا سالِ تخت نشینی 1131ھ ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی 1127ھ میں نہیں لکھی گئی۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرست مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو 1134/ 22-1721ء میں لکھی گئی جس کا سالِ تصنیف ''دولت خانۂ والا'' سے برآمد ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی 1127ھ میں موجود نہیں ہوگی۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں یکرنگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے۔

فائز کو بھایا مصرع یک رنگ اے سجن

گوتم ملو گے غیر سے دیکھو کے ہم نہیں

گویا کہ جب فائز نے یہ غزل کہی اس وقت یک رنگ بحیثیت شاعر مشہور ہو چکے تھے۔[1]

اس سے صاف ظاہر ہے کہ انہوں نے 1133ھ یا اس کے آس پاس اُردو شاعری شروع کی ہوگی۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان کا دیوان واقعی 1127ھ میں مرتب ہوا۔ فائز نے خطبے میں ترتیب وکلیات کے بارے میں لکھا ہے:۔

''مخفی نماند کہ این رسالہ در ابتدائے سنِ شہاب چناں چہ مذکور شد مرقوم شدہ، من جملہ آں اشعار منشیے داشتم کہ موافق طبع خود پارہ انتخاب کردہ بود از روئے آں منتخب اکثر عزیزاں نقول بر داشتہ بودند وفقیر برآں کہ رطب ویاس در کلامی باشد ارادۂ نظر ثانی برآں داشت لیکن تا پانزدہ سال میر نیامد کہ اشتغال درمیان بود۔ بعد از انقضائے ایں مدت در سنۂ یک ہزار و یک صد وچہل دو و فرصتے اتفاق افتاد''[2]

اس عبارت سے پتہ چلتا ہے کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام 1142ھ میں شروع کیا اور 1143ھ میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کر کے اسے ترتیب دیا۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب، اپنی سند کے مطابق، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصروفیت کی وجہ سے خود اپنے کلام پر نظر ثانی نہ کر سکے تھے۔ لیکن اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ 1127ھ کے کلیات میں فارسی کے

آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔محولہ بالا ترقیمہ دیوان اول کا ہے۔دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے“ ۔۱......اگر چہ اس عبارت سے ظاہر ہے کہ یہ دیوان اول کا ترقیمہ ہے اور یہ ضروری ہے کہ دیوان دوم اس کے بعد مرتب ہو چکا ہے کہ آبرو کے کسی شاگرد یا کسی مداح نے ان کے بقیہ کلام کو اس میں شامل کر کے دونوں دیوان یکجا کئے ہوں۔ چونکہ دیوانِ اوّل پہلے درج ہوا ہے۔اس لئے اس کی تاریخ ترتیب مسلند مانی جائے گی کیونکہ دیوان دوم اس کے بعد مرتب ہو چکا ہوگا، چاہے اس میں ترقیمہ ہو یا نہ ہو۔کیوں کہ مخطوطہ کی اس عبارت ”تحت دیوانِ ریختہ“ سے صاف ظاہر ہے کہ دیوان اول کی ترتیب کے اس کی سند مکمل ہو چکی ہوگی۔دراصل جمیل جالبی اور محمد حسین صاحب ان کی تاریخ وفات سے دھوکا کھا گئے ہیں۔اس طرح جمیل جالبی کی یہ رائے ...... ”انجمن کے اس مخطوطے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے ان دونوں دیوانوں کی کتابت 1144ھ میں ایک ساتھ ہوئی جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا ہے، خود بخود رد ہو جاتی ہیں کیونکہ اوپر کا ترقیمہ پہلے دیوان کا ہے اور دوسرے کا ترقیمہ موجود نہیں ہے جس کا اعتراف انہوں نے خود ان الفاظ میں کیا ہے:

”اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔محولہ بالا ترقیمہ دیوان اوّل کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔۱

اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ آبرو نے پہلا دیوان 1144ھ میں مکمل کیا ہے اور دوسرا دیوان اس کے بعد مرتب ہو گیا ہوگا۔ چاہے 1146ھ میں یا اس کے بعد............اس طرح ہمیں یہ نتیجہ اخذ کرنے میں آسانی ہوگی کہ ان دونوں شعراء کے دیوان حاتم کے بعد مرتب ہو چکے ہیں۔ان دونوں شعراء (حاتم-آبرو-فائز) کے دواوین کی ترتیب حسب ذیل سنہ میں ہو چکی ہے۔

(ا)۔حاتم کا دیوانِ اوّل......1142ھ اور

دیوان کس سن میں مرتب کیا ہے۔ پہلے یہ طے کرلیا جائے کہ آبرو نے شعر کہنے کی ابتداء کس سنہ میں کی ہے۔ آبرو کی عمر تقریباً 38 سال تھی اور انہیں شعر کہے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا آبرو کی شاعری کا آغاز 1112ھ کے لگ بھگ ہوا۔[1]

آبرو کے دیوان کے جتنے قلمی نسخے دستیاب ہو چکے ہیں ان میں سب سے قدیم ترین نسخہ وہ ہے جو انجمن ترقی اُردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کا سنہ کتابت 29 صفر 1144ھ ہے اور ترقیمے کی عبارت یہ ہے:۔

"تحت دیوانِ ریختہ محمد مبارک آبرو سلمہٗ اللہ تعالیٰ بروز یک شنبہ بتاریخ سبت و نہم ختم اللہ بالخیر والظفر ور درعہد محمد شاہ بادشاہ غازی سنہ 13 جلوس والا قلمی شد"۔[2]

اس عبارت سے دو باتیں سامنے آتی ہیں کہ یہ دیوان جیسا کہ "سلمہٗ اللہ تعالیٰ" سے ظاہر ہے کہ آبرو کی زندگی میں ہی مرتب ہو چکا ہے اور محمد شاہ بادشاہ کی تخت نشینی (1131ھ/1719ھ) تیرہواں سالِ جلوس 1144ھ میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالِ کتابت ہے اور آبرو اس وقت زندہ تھے۔ کیونکہ اس کا سنہ وفات 1146ھ جیسا کہ سناتھ سنگھ بیدار کے قطعہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے۔

ہاتف از دیدۂ آبِ ریختہ گفت
آبرو بود آبروئے سخن

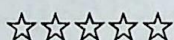
1150-4 = 1146ھ

اس طرح ان کا دیوان 1144 میں مرتب ہو چکا ہے۔ اس مخطوطے کے بارے میں جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ...... "انجمن کا یہ مخطوطہ ناقص الاوّل و آخر ہے بلکہ جلد بندی کے دوران اس کے اوراق آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اس لئے فہرستِ مخطوطاتِ انجمن کے مولف افسر صدیقی امروہی نے اسے "بے ترتیب مجموعۂ کلام" لکھا ہے۔ اس میں دراصل

نام	:	نجم الدین محمد مبارک شاہ آبرو
ولدیت	:	محمد عفت گوالیاری
جائے پیدائش	:	گوالیار
تاریخ پیدائش	:	1194ھ
شاعری کی ابتداء	:	1112ھ (اُردو)
تاریخ ترتیب کلام	:	(ا)- دیوانِ اوّل (1144ھ)
		(۲)- دیوان دویم (سنہ نا معلوم)

اس طرح یہ نتیجہ اخذ کرنے میں آسان ہوجاتی ہے کہ شاہ حاتم شمالی ہند کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں، یوں حاتم کے اس دعوے کو جوانہوں نے 1141ھ کی غزل میں کیا تھا، کو تقویت ملتی ہے اور صحیح معلوم ہوتا ہے۔

کئی دیوان کہہ چکا حاتم
اب تلک پر زبان نہیں ہے دُرست

☆☆☆☆☆

دیوان زادہ...... 1146ھ

(۲)۔آبروکا دیوان......1144ھ اور

دیوان دوم......سنہ نامعلوم

(۳)۔فائزؔ کا دیوان 1143ھ

درج ذیل نقشے سے ان کی شاعری کی ابتداء اوران کے دواوین کی ترتیب ملاحظہ کیجیے:............

نام	:	ظہورالدین شاہ حاتم دہلوی
ولدیت	:	شیخ فتح الدین
جائے پیدائش	:	شاہجہاں آباد(دہلی)
تاریخ پیدائش	:	1111ھ
شاعری کی ابتدا	:	1128(اردو)
تاریخ ترتیب دیوان	:	(ا)۔دیوان قدیم......1142ھ
		(۲)۔دیوان زادہ......1167

نام	:	صدرالدین محمد خان فائزؔ
ولدیت	:	سردار محمد خلیل زبردست خان
جائے پیدائش	:	دہلی
تاریخ پیدائش	:	1102ھ
شاعری کی ابتداء		1132ھ(اُردو)
تاریخ ترتیب کلام		(ا)۔کلیات فائز(فارسی)......1127ھ
		(۲)۔دیوانِ فائز(اردو)......1143ھ

میرؔ نے جہاں ایک طرف اپنی شاعری سے اُردو کے شعری سرمایہ کو مالا مال کیا ہے وہاں دوسری طرف ایک تذکرہ نگار کی حیثیت سے اُن کی خدمات سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ایک تذکرہ نگار کی حیثیت سے انہوں نے اُردو زبان کی تشکیل وارتقاء کا مطالعہ کرنے والوں کو جو مواد بہم پہنچایا ہے اس کو کسی وقت کسی طور سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ان کا معرکتہ الآرا تذکرہ ''نکات الشعراء'' اُردو ادب کی تاریخ میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔

یہ تذکرہ لکھنے میں میر کو بادی النظر میں جہاں اور مقاصد پیش نظر رہے ہیں وہاں یہ مقاصد بھی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں:

(۱) خان آرزوؔ کے گروہ کی تحسین (۲) اپنا اور اُن شعراء کا، جن سے اُن کے خوشگوار تعلقات تھے فوق جتانا (۳) مرزا جانِ جاں مظہر کے گروہ کی تنقیص۔

ان وجوہات کی بناء پر ''نکات الشعراء'' کے اسلوب میں جانب داری اور غیر سنجیدگی پیدا ہوگئی ہے۔اسی وجہ سے جہاں گروہ اول کا تفوق دکھانے کی کوشش کی گئی ہے اور ان کا وزن و وقار بڑھانے کیلئے اُن کی شخصیت اور شاعری کے محاسن جانب دارانہ طور پر منصۂ شہود پر لانے کی کوشش کی گئی ہے وہاں دوسری طرف گروہ ثلث کی شخصیت اور فن کو کاواک انداز میں اور جانبدارانہ طریقے سے مسخ اور بے چہرہ کرنے کی سعی لاحاصل پر پورا زور صرف کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس سلسلے میں میرؔ نے کئی اوچھے ہتھیار اپنائے ہیں ان میں دو ایک خاص طور پر قابل ذکر ہیں:

(۱) شخصی طعن وتشنیع (۲) شاعری اور فنی معلومات پر اعتراضات اور اصلاح مع توجیہ۔

میرؔ کے اس رجحان اور رویئے پر ان کے معاصرین نے جابجا احتجاج کیا ہے۔جس میں شاہ حاتمؔ، سوداؔ، نثارؔ اور مصحفیؔ پیش پیش رہے ہیں۔نکات الشعراء کے متعلق مختلف شعراء کے یہ اشعار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ہے جو کچھ نظم و نثرِ عالم میں
زیر ایرادِ میر صاحب ہے

خاکسار کے ایک شعر پر میرؔ کی اصلاح

اُردو شعر و ادب میں میر تقی میرؔ اپنے مخصوص شیوۂ گفتار، منفرد لب و لہجہ، خلاّ قانہ فکری صلاحیتوں اور فنی معلومات کی وجہ سے امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایک شاعر کی حیثیت سے اُردو شاعری کے جملہ اصناف پر طبع آزمائی کی ہے جس سے اُن کے میلانِ طبع اور تخلیقی قوتوں کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اپنی شاعرانہ قوت و صلاحیت کا میرؔ کو خود بھی احساس تھا۔ جس کا اظہار انہوں نے اپنی شاعری میں جا بجا کیا ہے مثلاً

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو کوئی معارض
اوّل تو مستند ہوں پھر یہ میری زبان ہے

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اُس کا ہے
معتقد کون نہیں میرؔ کی استادی کا

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

خود(را) سید الشعراء پیش خود قرار دادہ آتشِ کینہ کہ بے سبب افروختہ است چوں کباب بم بوی دہد۔ ایں قسم پئے من ریسماں می تابد کہ (تو) گوئی پسرِ رسن تاب اسد۔ محمد معشوق کنبوہ کہ مردے است نائب میر بحر، بسیار گرم جوش و یار باش (است) چون شنید کہ خاکسار کلّو ہم نام دارد بداہتاً گفت، مصرع:

کتّا ہے دربار کا کلّو اس کا نام

چوں کلوا کثر نام سگہا می گذارند، لطف ہم رسانید، ہر کہ رلبہٗ او دیداست می داند، فخر او ہمہ برریختہ است، طرفہ این کہ آں ہم نامربوط و خود او ہم نادرست تقلید مرزا جانِ جاں مظہر در ہر امری کنند (باوصف آنکہ ہیچ رتبہ ندارد) اگر کسے تکلیف شعر کنند، گوید کہ وقتے بیمار بودم۔ آہ آہ من ایں رنگ داشت سبحان اللہ مردماں ایں راشعر می نامند۔ بابا من شعر نمی گویم وبا ایں برادرانِ یوسف کہ ماشاعران باشیم (ربطے ندارم، معاف دارید) الغرض بسیار کم فرصت و بے تہ است" [1]

یوں تو میر اور خاکسار کے تعلقات کی خرابی کے متعلق دیگر تذکرہ نگاروں نے بھی لکھا ہے اور مختلف اسباب بیان کئے ہیں مثلاً

"شعراء متقدمین میں شمار کیا گیا ہے۔ سودا، میر حسن سے پیشتر تھا۔ میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا۔ لیکن میر اپنے تذکرے میں یہ ذکر نہیں کرتا۔ بلکہ وہ خاکسار کو بسببِ غرور اور سرکشی کے ملزم کرتا ہے۔ خاکسار چونکہ ملقب بہ لقب "شاہ الشعراء" تھا۔ اس دعوے کو میر نہیں مانتا" [2]

مصحفی نے بھی اِسی سے ملتی جلتی رائے اپنے تذکرے میں درج کی ہے:

"گوید کہ میر تقی میر در عالمِ شباب منظورِ نظر او بود" [3]

---

[1] تذکرہ نکات الشعراء۔ مرتب محمود الہی۔ اُتر پردیش اکادمی (لکھنؤ) ص ۱۱۴

[2] تذکرہ کریم الدین ص ۸۹ بحوالہ میر تقی میر۔ حیات اور شاعری خواجہ احمد فاروقی ص ۳۱۳

[3] تذکرہٗ ہندی۔ مصحفی ص ۸۸

ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے
(سودا)

پگڑی اپنی سنبھالے گا میر
اور بستی نہیں یہ دلّی ہے
(بقاء)

ہونا بہت آسان ہے شیطان سے مشہور
پر ہو تو لے اوّل کوئی دنیا میں ولی سا
(مصحفی)

میر نے بقولِ قاضی عبدالودود "۹ رشعراء کے ۱۱۰ راشعار پر اصلاح دی ہے"[1] جبکہ مشاطۂ سخن میں صفدر مرزا پوری نے ۱۰ رشعراء، پر میر کی اصلاحوں کا ذکر کیا ہے جن میں شاہ مبارک آبرو، مضمون، حاتم، یکرنگ، شاکر، ناجی، میر سجاد، محمد تحسین کلیم، انعام اللہ خان یقین، میر محمد یار خاکسار اور لالہ نیک چند بہار کے نام شامل ہیں۔[2]

جن شعراء کے کردار، شخصیت اور کلام پر میر نے اوچھے، رکیک اور سوقیانہ حملے کئے ہیں۔ اُن میں خاکسار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ خاکسار کے متعلق "نکات الشعراء" میں میر رقمطراز ہیں:

"محمد یار، خاکسار تخلص، عرف کلو۔ شخصے است خادمِ درگاہ قدم شریف حضرت نبی کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم۔ شعر ریختہ می گوئد وخود را دور می کشید و بسیار سفلگی می کنند بلکہ ارتنگ آبی بنائے ریختہ را آب رسانیدہ چنانچہ علی الرغم این تذکرۂ نوشتہ است بنام معشوق چہل سالہ خوردو احوال خود را اوّل از ہمہ نگاشتہ وخطاب

۱۔ معاصر۔ پٹنہ حصہ ۱۵ ص ۱۳۔۱۴

۲۔ مشاطہ سخن۔ صفدر مرزا پوری ص ۲ تا ۵۔ مطبوعہ ۱۳۲۶ھ مطابق ۱۹۱۷ء

ایک کتاب ''مشاطۂ سخن معروف بہ شمع سخن وری'' کے نام سے شائع کی۔ اس میں مختلف اساتذہ کی اصلاحوں کو توجیہات کے ساتھ درج کیا گیا تھا۔ میر کی اصلاحوں کے سلسلے میں انہوں نے دیگر اشعار کے ساتھ خاکسار کا یہ شعر بھی مع توجیہہ درج کیا تھا۔

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں نے گرفتار کیا

''خاکسار نے آنکھوں کی رعایت سے ''بیمار کیا'' کہا مگر میر صاحب فرماتے ہیں کہ جاننے والے جانتے ہیں کہ بجائے ''بیمار کیا'' ''گرفتار کیا'' چاہیئے [1]

''دستور الاصلاح'' میں سیماب اکبرآبادی نے جہاں مختلف اساتذۂ سخن کی اصلاحوں کا جائزہ فنی معلومات کی روشنی میں کیا ہے اور ان پر محاکمہ پیش کیا ہے وہاں انہوں نے میر کی اصلاح کا بھی جائزہ لیا ہے۔ البتہ سیماب صاحب سے ایک سہو ہوا ہے وہ یہ کہ انہوں نے شعر کے مصرع اولیٰ کو غلط لکھا ہے جس سے کافی الجھاؤ پیدا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہو سیماب صاحب کی توجیہ اور خاکسار کا شعر۔

خاکسار اُس کی تو آنکھوں سے گھنے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

''توجیہ۔ چشمِ محبوب کی رعایت سے قافیہ بیمار صحیح تھا اگر اپنی ''آنکھوں کا ذکر ہوتا تو گرفتار کہنا حق بجانب تھا اس لئے شعر علی حالہ درست تھا اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی ہے'' [2]

سیماب اکبرآبادی کی توجیہہ کا جواب مختلف اربابِ نقد و نظر نے دیا ہے جن میں

[1] مشاطۂ سخن۔ صفدر مرزاپوری: ص ۵ [2] دستورالاصلاح کے سیماب اکبرآبادی۔ ص ۵۶

لیکن میرے خیال میں خاکسار کا سب سے بڑا قصور یہ تھا کہ وہ مرزا جانِ جاں مظہؔر کے گروہ سے تعلق رکھتے تھے جس کا ذکر میرؔ نے ان الفاظ میں کیا ہے:

"تقلیدِ مرزا جانِ جاں مظہر در ہر امری کنند (باوصف آنکہ ہیچ رتبہ ندارد)!"

میرؔ نے اپنے تذکرے میں خاکسارؔ کے جو اشعار منتخب کئے ہیں اُن کی تعداد ۱۲ رہے ان میں سے ایک شعر ہے۔

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

اس پر اعتراض کیا تھا کہ "بر متبع این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے "بیمار کیا" "گرفتار کیا" می بایست" ۲

میر کے اس جملہ معترضہ کا سب سے پہلا جواب میر حسن نے اپنے تذکرہ میں توجیہہ کے ساتھ دیا تھا۔

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر تقی میرؔ گوئید کہ اگر بجائے "بیمار کیا" "گرفتار کیا" می شد بہتر می بود لیکن در عقل فقیر چنیں میگزرد کہ اگر چشم خود بود گفتار مناسب بود۔ چو این جا چشمِ معشوق است بیماری صحت دارد" ۳

میرؔ کی اصلاح پر یہ پہلا جواب مع توجیہہ کے تھا۔

صفدر مرزا پوری نے ۱۳۳۶ھ مطابق ۱۹۱۷ء اساتذہ سلف و خلف کی اصلاحوں پر مشتمل

۱۔ نکات الشعراء۔ میر تقی میرؔ مرتب محمود الٰہی ص ۱۱۴

۲۔ نکات الشعراء ص ۱۱۵

۳۔ تذکرۃ الشعراء اردو ص ۸۶

ہے۔ عشق وحسن کے میدان میں آئے تو ہر قدم پر یہ مثالیں ملیں گے کہ چشمانِ محبوب نے عاشق کو گرفتار کیا اور اس عشق کی بدولت اس کا گھر بھی برباد ہو گیا"۔ [1]

صغیر احسنی صاحب نے ابر صاحب کی رائے سے اتفاق کرتے ہوئے اُن کی توجیہہ کے متعلق لکھا ہے:

"جو حضرات نفسیاتِ عشق وحسن سے نا آشنا ہیں۔ وہ یہاں "بیمار" کا قافیہ پسند کریں گے لیکن سلیم الطبع اور نفسیات محبت سے آشنا حضرات "گرفتار" کا قافیہ ہی برمحل تصور کریں گے۔ ابر صاحب کا یہ کہنا درست ہے کہ چشمانِ محبوب دیکھنے والے کو گرفتارِ محبت بنا دیتی ہیں اور گرفتارِ محبت کا خانہ خراب کر دیتی ہیں" [2]

سیماب اکبر آبادی کے اعتراض اور ابر احسنی کے جواب کا جائزہ خاص طور پر دو نقادوں نے کافی شرح وبسط کے ساتھ لیا ہے۔ ایک شمس الرحمٰن فاروقی اور دوسرے عنوان چستی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بنیادی متن کو بنیاد بنا کر کچھ باتوں کی وضاحت کرنا چاہی ہے ملاحظہ ہو:

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے گھنے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

اس پر میر نے ترمیم یوں کی "کہ مصرع اولیٰ علی حالہ رہنے دیا اور دوسرے مصرے میں بیمار کی جگہ گرفتار رکھ دیا۔

خاکسار اُس کی تو آنکھوں کے گھنے مت لگیو
مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے گرفتار کیا

---

[1] اصلاح الاصلاح ابر احسنی گنوری ص ۲۵

[2] صغیر احسنی بحوالہ ابر احسنی اور اصلاحِ سخن مرتب عنوان چستی نعیم الدین رضوی ص ۱۵۰

ابر احسنی گنوری، صغیر احسنی گنوری (شاگردِ احسن مارہروی) شمس الرحمٰن فاروقی اور عنوان چشتی خاص طور پر قابل ذکر نام ہیں۔ ذیل میں اُن جائزوں کو پیش کیا جاتا ہے جو انہوں نے ایک دوسرے کے محاکموں پر اپنی فنی معلومات کی روشنی میں کیے ہیں۔

اس سلسلے کی پہلی کڑی ابر احسنی گنوری (تلمیذ احسن مارہروی) ہے۔ ابر احسنی نے صرف سیماب اکبرآبادی کی اصلاحوں کا جواب مختلف اوقات میں مختلف رسائل میں دیا ہے بلکہ ان کی متنازعہ فیہ ''دستور الاصلاح'' کا مدلل جواب اپنی کتاب ''اصلاح الاصلاح'' کے ذریعے سے دیا ہے۔ ''اصلاح الاصلاح'' میں اگرچہ دیگر اصلاحوں کے ساتھ متذکرہ بالا شعر پر سیماب صاحب کی توجیہہ کا شرح وبسط کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے لیکن ان کا دھیان مصرع اولیٰ میں سیماب صاحب کی تحریف کی طرف نہیں گیا ہے ابر احسنی صاحب نے توجیہہ سیماب اکبرآبادی کا جائزہ ان الفاظ میں پیش کیا ہے ملاحظہ ہو:۔

> ''جوابِ ابر: اصلاح بجائے خود نہ صرف صحیح ہے بلکہ اُس سے شعر کی معنویت بھی بڑھ گئی اور جدّت بھی پیدا ہوگئی ہے۔ سیماب صاحب کا اعتراض ہے کہ چشمِ محبوب صرف بیمار کرسکتی ہے اور اپنی آنکھیں گرفتار خود نہیں کرتیں بلکہ حسن کو دیکھ کر گرفتار کرادیتی ہیں۔ محبوب کی آنکھیں عاشق کو بیمار کرتی ہوں یا نہ کرتی ہوں مگر ایک طالب کو گرفتارِ محبت ضرور کرلیتی ہیں، پھر اساتذہ کا مسلمہ یہ ہے کہ محبوب کی آنکھیں بیمار ہوتی ہیں نہ یہ کہ وہ ہر کسی کو بیمار کردیتی ہیں۔ اگر ذرا دقیق نظر سے دیکھا جائے تو اصلاح کی صحت اور عظمت مسلّم ہے چشمِ محبوب کو ''خانہ خراب'' کہا ہے جسکے معنی یہ ہیں کہ عاشق کا خانۂ دل خراب کردینے والی ہیں۔
>
> دنیا میں ایسے مشاہدات اکثر ہیں کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اُس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں فاتح فوج مفتوح اقوام کے ساتھ یہی سلوک کرتی

ہے۔ آبر احسنی ''خانہ خراب'' کی معنویت کو سمجھ گئے لیکن انہوں نے بھی اِدھر اُدھر کی باتیں زیادہ بنائیں اور خانہ خراب یا گھر کو برباد کرنے والا کی مناسبت ''بیمار'' سے بالکل نہیں ہے اور گرفتار سے اس کی مناسبت واضح ہے اس وجہ سے نہیں کہ بقول ''آبر'' جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں، بلکہ اس وجہ سے کہ جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہوگا ہی۔ جب گھر کا مالک یا گھر والا نہ ہوگا تو گھر اور اس کے دوسرے مکینوں پر خرابی ہی تو آئے گی۔ اگر اتنی دور تک نہ جائیں تو سامنے کی بات یہ ہے کہ آنکھوں کو خانۂ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اس لئے ''گرفتار'' بیمار سے بہتر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی ترمیم ان کی اُستادی کی دلیل ہے سیماب کا اعتراض بیجا اور ابر احسنی کا جواب سُست ہے''۔ [1]

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے جائزے میں اور باتوں کے علاوہ اختلافِ متن کی طرف خاص طور پر اشارہ کیا ہے مگر نکات الشعراء کے قدیم نسخوں یا معاصر تذکروں سے استفادہ نہ کرنے کی وجہ سے ان کا فیصلہ یکطرفہ اور عاجلانہ ہے جس طرح فاروقی نے اس اصلاح کے کچھ نئے گوشے اُبھارنے کی کوشش کی ہے اُسی طرح عنوان چستی صاحب نے اپنے جائزے میں مزید کچھ نکات کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ ہو ان کا جائزہ:

''شمس الرحمٰن فاروقی نے اس پر ایک نئے انداز سے اظہار خیال کیا۔ انہوں نے لکھا ہے کہ مصرع اولیٰ کا موجودہ متن صریحاً غلط ہے کیونکہ ''گھنے لگنا'' یا ''آنکھوں سے گھنے لگنا'' کوئی محاورہ یا روزمرہ نہیں۔ اس کی جگہ محمود الٰہی نے نکات الشعراء کے مرتب کی حیثیت سے ''آنکھوں کے کہے مت لگیو'' لکھا ہے۔ جو موجودہ متن سے بہتر ہے۔ فاروقی نے پھر اپنے قیاس کی بنیاد پر لکھا ہے کہ ''کے کہنے مت لگیو'' ہوگا۔ میرا خیال یہ ہے کہ ''گھنے مت لگیو'' اپنی جگہ درست ہے۔ یوپی کے مغربی اضلاع اور مضافاتِ دہلی ''میں گھنا'' کثرت

---

[1] شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون۔ الٰہ آباد۔ ستمبر، اکتوبر، نومبر ۱۹۸۲ء ص ۸

سیمابؔ کہتے ہیں کہ اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی کیونکہ چشمِ محبوب کی رعایت سے ''بیمار'' ہی صحیح تھا۔ ابرؔ احسنی کا جواب ہے کہ محبوب کی آنکھیں بیمار ہوتی ہیں نہ یہ کہ وہ ہر کسی کو بیمار کر دیتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ چشمِ محبوب کو خانہ خراب اس لئے کہا کہ وہ عاشق کا خانۂ دل خراب کر دیتی ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ سیمابؔ کا یہ فقرہ کہ ''اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی''، غیر ضروری اور غیر متین ہے۔ دونوں اساتذہ نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ جس چیز پر وہ بحث کر رہے ہیں وہ میرؔ کی باقاعدہ اصلاح نہیں ہے بلکہ نکات الشعراء کا ایک جملہ ہے۔ میر کسی وجہ سے خاکسارؔ سے خفا ہیں۔ ان کا بُرا بھلا کہنے کے بعد لکھتے نہیں ہیں کہ ان کے یہ اشعار جو میں نقل کر رہا ہوں ''فیضِ سخن'' کی وجہ سے ہیں۔ خاکسار کے نہیں ہیں۔ پھر زیرِ بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں۔ ''بر تبع این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے ''بیمار کیا، گرفتار کیا، می بایست''۔ ''دستور الاصلاح'' اس وقت سامنے نہیں اس لئے میں نہیں کہہ سکتا کہ اس میں یہ شعر کس طرح درج ہے لیکن مصرع اولیٰ کا موجودہ متن صریحاً غلط ہے کیونکہ گھنے لگنا یا آنکھوں سے گھنے لگنا، کوئی محاورہ یا روزمرہ نہیں ممکن ہے یہ سہو کتابت ہو۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو سیمابؔ یا ابرؔ یا دونوں کو اس طرف توجہ کرنا تھی۔ محمود الٰہی نے ''آنکھوں کے کہے مت لگیو'' لکھا ہے جو بہت واضح نہیں ہے۔ لیکن موجودہ متن سے بہتر ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کہے مت لگیو ہو۔ بہر حال ہی دو اساتذہ ان جھگڑوں میں نہیں پڑے۔ حالانکہ ان کا منصب اس کا متقاضی تھا۔ جہاں تک اصلاح کا سوال ہے مجھے مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ سیمابؔ نے اپنی رائے شعر کو سمجھ کر نہیں دی۔ انہوں نے سطحی رعایت کا تقاضا دیکھتے ہوئے محبوب کی آنکھ کے حوالے سے بیمار کو بہتر سمجھا

معیوب ہی قرار دینا صحیح ہے۔ فاروقی صاحب نے بیمار پر گرفتار کو فوقیت دیتے ہوئے ایک دلیل تو آبر صاحب کی اپنائی ہے۔ آبر صاحب نے لکھا تھا کہ جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں۔ فاروقی صاحب نے اس دلیل کا انکار کرتے ہوئے اسی دلیل کو یہ لکھ کر قبول کیا ''کہ جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہو گا ہی'' یہ الفاظ کا الٹ پھیر ہے۔ ورنہ بات وہی ہے۔ جو آبر صاحب نے لکھی ہے۔ انہوں نے دوسری دلیل یہ فراہم کی کہ آنکھوں کو حلقۂ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اسلئے گرفتار بیمار سے بہتر ہے۔ یہ بھی دور کی کوڑی ہے لیکن کسی حد تک قابل قبول ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان مباحث میں مصرع کے دروبست پر کم سے کم غور کیا گیا ہے۔ مصرع ہے ؎

مجھ کو ان خانہ خرابوں نے ہی بیمار کیا

اس میں ''ہی'' بُری طرح کھٹکتا ہے بلکہ حشو معلوم ہوتا ہے اور مصرع کی بندش کو سست کرتا ہے۔ میر کی اصلاح سے ایک طرف ''گھنے مت لگیو'' یا کہے مت لگیو کا جواز فراہم ہوتا ہے اور دوسری طرف مصرع میں روانی اور فصاحت پیدا ہوتی ہے۔ خانہ خرابوں کی مناسبت بھی گرفتار پر دلالت کرتی ہے اس لئے خاکسار کے شعر پر میر کی اصلاح درست ہے۔ سیماب اکبر آبادی کا اعتراض بیجا اور ابر احسنی کا جواب صحیح ہے مگر فاروقی صاحب کی دلیلیں محض تاویلیں ہیں''۔[1]

جب ہم شعر کے متن، اصلاح اور توجیہات پر سنجیدگی سے غور کرتے ہیں تو یہ نتیجہ اخذ کرنے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ ابتدائی ماخذوں خصوصاً نکات الشعراء، تذکرہ شعراء اردو (میر حسن) مشاطۂ سخن (صفدر مرزا پوری) میں شعر کا جو متن مندرج ہے وہی اصلی اور معتبر

---

[1] عنوان چستی۔ عروض اور فنی مسائل ص ۲۵۳۔۲۵۴

اور زیادہ کے معنی میں بولا جاتا ہے۔ جو آج بھی بول چال کی زبان میں مستعمل ہے۔ ''گھنے لگنا'' بمعنی زیادہ لگنا۔ محبوب کی آنکھوں سے زیادہ پیار کرنا۔ اُن کی محبت میں زیادہ گرفتار ہونا۔ خاکسار کے شعر میں میر نے ''بیمار'' کی جگہ جو ''گرفتار'' بنایا ہے وہ اسی لفظ ''گھنے کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ اے خاکسار تو اپنے محبوب کی آنکھوں سے زیادہ نہ لگیو، ان سے زیادہ پیار مت کیجیو۔ کیونکہ یہ عاشق کو گرفتاری سے بچنا ہے تو آنکھوں سے زیادہ محبت نہ کرنا۔ اس لئے فاروقی صاحب کی رائے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا کہ ''گھنے لگیو' صریحاً غلط ہے''۔ فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ گھنے لگیو محاورہ ہے نہ روزمرہ۔ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر فقرہ روزمرہ ہو یا محاورہ ہو۔ کیا تخلیقی زبان کا کوئی دوسرا عنصر یا حرف تخلیقی لفظ، ترکیب یا فقرہ نہیں ہوسکتا؟ محمود الٰہی صاحب نے ''گھنے مت لگیو'' کو ''کہنے مت لگیو'' بتایا ہے۔ اس سے بھی شعر کا مفہوم وہی نکلتا ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے یعنی آنکھوں کے کہنے میں نہ آنا۔ اس کی باتوں میں نہ آنا ورنہ گرفتار ہو جاؤ گے لیکن فاروقی صاحب نے جو قیاسی تصحیح کی ہے اور لکھا کہ یہاں ''کے کہنے مت لگیو'' ہوگا تو یہ کسی طرح قابل قبول نہیں۔ ایک تو یہ ''کہنے مت لگیو'' کی بھونڈی شکل ہے ''کہے مت لگیو'' یا گھنے مت لگیو میں روانی اور فصاحت ہے وہ ''کے کہنے مت لگیو'' میں نہیں ہے اگرچہ ''ک کہے'' میں اتصالِ حروف سے ہلکا سا صوتی تاثر مجروح ہوتا ہے مگر فاروقی صاحب کے ''ک کہن'' میں تو یہ اتصالِ تناظر کی حد کو چھو لیتا ہے۔ پھر اس ٹکڑے میں 'ک کہن' بنانے سے یے کا جیسا بُری طرح خون ہوتا ہے وہ بھی قابل غور ہے مجھے تسلیم ہے کہ ہندی کے حروفِ علت کو گرانا جائز ہے مگر ان کے گرانے سے صوتی تنافر پیدا ہو یا مصرع کی روانی، چستی اور فصاحت متاثر ہو وہاں اس کو

میر تقی میرؔ اور تصورِ انسانیت

اُردو ادب میں میر تقی میرؔ اپنے شیوۂ گفتار، خلّاقانہ صلاحیتوں اور فنی و فکری اختصاص کی بناء پر امتیازی مقام رکھتے ہیں۔ انہوں نے اُردو غزل کو ایسا لب و لہجہ عطا کیا ہے جس سے نہ صرف ان کا دور حد درجہ متاثر ہوا بلکہ آج بھی ہمارا شعری اسلوب بہت حد تک انہیں کے منفرد رنگِ سخن کے گرد گھومتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کا شعری آہنگ اتنا تابناک اور منفرد ہے کہ یہ دور سے پہچان میں آتا ہے۔ جو شیرینی، گھلاوٹ اور لوچ ان کے یہاں ہے اس کی تقلید اگر ناممکن نہیں ہے تو مشکل ضرور ہے شاید خاقانیٔ ہند ذوقؔ نے اسی وجہ سے کہا تھا۔

نہ ہوا پر نہ ہوا میرؔ کا انداز نصیب
ذوقؔ یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

میرؔ نے اُردو شاعری کو صرف موضوعاتی تنوع اور انفرادی اسلوب بیان سے آراستہ و پیراستہ نہیں کیا بلکہ نئی لفظیات اور نئے امکانات سے بھی مالا مال کیا ہے وہ چونکہ ایک خود آگاہ فنکار تھے اسی وجہ سے انہیں اپنی خلّاقانہ قوت اور صلاحیت کا بھرپور احساس بھی تھا۔

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

متن مانا جائے گا۔ سیمابؔ اکبر آبادی اور ان کے بعد کا متن نقلی اور غیر معتبر جب تک کہ کسی باوثوق ذرائع سے اسکی تردید نہیں ہوتی۔

اب سوال یہ بھی پیدا ہوسکتا ہے کہ عین ممکن ہے کہ میرؔ نے اس شعر کے متن میں تحریف کی ہو گی! اگر ایسا ہوتا تو میر حسن کا تذکرہ جو خاکسارؔ اور میرؔ کی زندگی میں ہی لکھا گیا تھا ضرور اس کی طرف اشارہ کرتا۔ اس طرح جب ہم اصل متن کی روشنی میں میرؔ کی اصلاح کا جائزہ لیتے ہیں تو اُن کی اصلاح اور ان کی توجیہہ یکطرفہ اور برائے نام نظر آتی ہیں۔ کیونکہ مصرع اولیٰ کی بندش و ترتیب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دوسرے مصرع میں ''ہی'' حرفِ تاکید کی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ معشوق کی آنکھوں کا مذکور ہے اس لئے مضمون، بندش، ترتیب اور وزن شعر کی مناسبت سے ''بیمار'' صحیح اور برمحل لفظ استعمال ہوا چونکہ سیمابؔ وغیرہ اصلی متن کا تعین نہیں کر سکے ہیں اسی وجہ سے وہ صحیح اور برمحل استعمال ہوا چونکہ سیماب وغیرہ اصلی متن کا تعین نہیں کر سکے ہیں اسی وجہ سے وہ صحیح نتیجہ اخذ کرنے سے قاصر رہے ہیں اور جس طرح میرؔ نے مرزا جان جاں مظہرؔ کے گروہ کے خلاف رواروی میں سرسری اور بے دلیل فیصلے صادر کئے ہیں اسی طرح سیمابؔ اور بعد کے ارباب نقد و نظر نے زیر بحث شعر کے ساتھ یہی سلوک روا رکھا ہے۔

ایک اور بات جسکی طرف اشارہ کرنا حسب موقع ضروری معلوم ہوتا ہے یہ ہے کہ چونکہ میرؔ نے اپنا تذکرہ اُس زمانے میں لکھا جب میرؔ جنون زدہ تھے اسی وجہ سے انکے اسلوب اور اظہار بیان میں انتہا پسندی اور غیر مطابقت پائی جاتی ہے چاہے وہ خان آرزو کا گروہِ شعراء ہو یا مرزا جان جاں مظہرؔ کا گروہ۔ اس وجہ سے میرؔ کی اصلاحیں اور اعتراضات برائے نام غیر سنجیدہ اور استدلال سے خالی نظر آتی ہیں۔

●□●

اندازہ ''ذکرِ میرؔ'' سے لگایا جاسکتا ہے۔

میرؔ عشق کا ایک حر کی تصور رکھتے ہیں۔ان کے یہاں عشق کے دو روپ ابھرتے ہیں ایک اپنی ذات کا اور دوسرا انسان اور انسانیت کا عشق ہے۔ جب وہ اپنی ذات کے حوالے سے بات کرتے ہیں اس میں اکتاہٹ کا شکار اور ایک طرح سے مذبذب شعری کردار سے واسطہ پڑتا ہے کیونکہ اس دور میں پورے سماج کی حالت یہی تھی جو میرؔ کے یہاں نظر آتی ہے۔ دراصل ایک دور کو اگر صحیح معنوں میں دیکھنا مقصود ہو تو اُس دور کی تاریخ کے بجائے اُس دور میں تخلیق شدہ ادب کو دیکھنا چاہئے کیونکہ تاریخ مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے جبکہ ادب آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتا ہے اس طرح ہم میرؔ کے عصر کو اس دور کے تخلیقی ادب کے حوالے سے دیکھ سکتے ہیں۔

اتنی بھی بد مزاجی ہر لحظہ میرؔ تم کو
اُلجھاؤ ہے زمیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

کیا کہیں میرؔ جی ہم تم سے معاش اپنی غرض
غم کو کھایا کریں ہیں، لو ہو پیا کرے ہیں

ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق
ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

میرؔ انسان اور انسانیت کا ایک واضح تصور رکھتے ہیں۔ وہ انسان کی عظمت اور اس کے وقار کے علمبردار ہیں۔ان کے یہاں تصورِ انسانیت کی کوئی فلسفیانہ اساس نہیں تھی بلکہ ہمدردی، رواداری، یگانگت اور جذبۂ انسان دوستی پر منحصر تھا۔ نفاق اور تعصب اس راہ میں سب سے بڑی رکاوٹیں ہیں جن سے دامن بچا کر انسان انسانیت کے صحیح منصب پر پہنچ سکتا ہے۔ میرؔ کے دور میں تصوف کا بول بالا تھا اور ذات گزینی پر زیادہ زور دیا جاتا تھا۔اس

میرؔ کی شاعری کے بارے میں عمومیت کے ساتھ یہ بات دہرائی جاتی ہے کہ یہ احساسِ شکست، اضمحلال اور رنج وملال کی بنیادوں پر تمام وکمال کھڑی ہے ان کا دور پُر آشوب اور پورے طور سے نہ صرف ناآسودہ دور تھا بلکہ ان کے ذاتی حالات وواقعات اور کوائف نے ان کی نفسیات کو بھی بہت حد تک متاثر کیا تھا جس کی وجہ سے ان کی تمام شاعری داخلیت کے لئے میں تبدیل ہوگئی ہے۔اس سلسلے میں یہ اُن کا شعراور اس نوع کے کئی اور شعر دہرائے جاتے ہیں۔

مجھ کو شاعر نہ کہو کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

میر دراصل اپنے عہد کا سب سے بڑا نوحہ خوان ہے۔ وہ بیک وقت اپنے عہد اور اپنی ذات کا نوحہ خوان ہے۔اس کی ذات کے نوحے محض ذاتی مصائب کا نتیجہ نہیں ہیں۔ ان میں اس کے عہد کے آشوب کا گہرا عکس ہے۔اس طرح میرؔ کا ذاتی آشوب اور اس کے عہد کا آشوب مل کر اس دور کی تہذیبی تاریخ کا ایک بڑا نوحہ بن جاتا ہے۔شمالی ہند میں تہذیبی، سیاسی اور معاشی زوال سے پیدا شدہ المیے کے نقوش پہلے پہل میرؔ کی شاعری میں تواتر کے ساتھ ملتے ہیں۔شاہ حاتمؔ اور سوداؔ کے یہاں بھی ضرور مل جاتے ہیں مگر یہ شاعری ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے مربوط نہیں ہوتی ہے۔اس طرح میرؔ کی شاعری کی مجموعی فضاء میں معاشرتی آشوب اور المیہ کی گونج برابر سنائی دیتی ہے۔اس وجہ سے بھی ان کی شاعری میں ایک حزنیہ کیفیت اُبھرتی ہے۔شیلےؔ کے مطابق ''محزون ترین اشعار عمیق ترین شاعری ہوتی ہے''۔اس طرح میرؔ کی شاعری کو حزنیہ لئے کے باوجود اسے عمیق ترین شاعری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

میرؔ نے ایک ایسے دور میں شعور کی آنکھ کھولی ہے جو تقریباً ہمارے دور کی طرح پُر آشوب اور قدروں کی شکست کا دور تھا، ان کی تربیت صوفیانہ ماحول میں ہوئی ہے جو ہمدردی، یگانگت، جذبۂ انسانیت اور خلوصِ بے پایاں سے مملو تھا۔اس کے بارے میں صحیح

اور یہ دونوں رویئے مل کر کلامِ میرؔ میں تلخی، گداز اور جان سوزی کے عناصر پیدا کر لیتے ہیں۔ وہ ان قدروں کی شکست پر زبردست احتجاج کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ انسانی قدروں کی شکست کو انسانیت کی شکست کے مترادف گردانتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اشعار۔

آدمی سے ملک کو کیا نسبت
شان ارفع ہے میرؔ انساں کی

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

میر تقی میرؔ کے تصورِ انسان اور انسانیت کو اُس وقت زبردست دھچکا لگتا ہے جب وہ اپنی تربیت کے برعکس انسان کو انسان پر شقاوت سے مسلط ہوتے دیکھ رہے ہیں۔ بچپن میں انہوں نے عشق حقیقی اور انسانیت کی باتیں سنیں تھیں البتہ مرہٹہ گردی اور نادر گردی سے یہ تصورات متزلزل ہوتے ہیں۔ اس نے پانی پت کی جنگ کے بعد ابدالی کے سپاہیوں اور روہیلوں کے ہاتھوں دلّی کو لٹتے دیکھا تھا۔ ذکرِ میرؔ میں لکھتے ہیں۔

"افواج نے شہر کے دروازے کو توڑ ڈالا اور لوگوں کو قید کر لیا۔ بہتوں کو جلا دیا اور سر کاٹ لئے۔ ایک عالم کو خاک و خون میں لٹایا اور تین دن رات تک ظلم سے ہاتھ نہ کھینچا...... میں کہ پہلے ہی فقیر تھا اب اور زیادہ مفلس ہو گیا"۔

(ذکر میرؔ ص 257؛ ترجمہ نثار احمد فاروق)

چونکہ وہ انسانیت، انسان دوستی اور عظمت آدم کا ایک واضح تصور رکھتے تھے اسی وجہ سے وہ انسان اور انسانیت کی شکست کو کسی وجہ سے برداشت نہیں کر پاتے ہیں۔ میرؔ کی شخصیت ان کے تہذیبی اور شخصی روّیوں کے امتزاج سے تشکیل پذیر ہوتی تھی۔ وہ زندگی کے عام روّیوں میں عجز اور خاکساری کا اظہار کرتے ہیں مگر زندگی کے منفی اور کج روقوتوں

(ا)۔ آج کل (میر نمبر)، 1982، ص70

طرح میرؔ کے یہاں بھی انسانیت کا تصور وہی ہے جو ہمارے صوفی شعراء کے یہاں نظر آتا ہے۔انسانیت اور انسان دوستی ہماری شاعری کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔لغت میں انسانیت کے معنی انسان ہونا، آراستگی بہ خصائل انسانی یا مروت، اخلاق، ملنساری کے ہیں۔ یہ اصطلاح ایک خاص فلسفیانہ تصور کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ڈاکٹر عابد حسین لکھتے ہیں:

''جسے ہم اردو میں انسانیت کہہ سکتے ہیں انگریزی میں دو معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ایک عام معنی میں ایک خاص معنی میں۔ عام معنی میں یہ ہمہ گیر انسانی ہمدردی اور نوع انسانیت کی محبت سے عبارت ہے اور خاص معنوں میں یہ ایک فلسفیانہ تصور ہے جس کی رو سے انسان عام فطرت کی قوتوں کے ہاتھوں میں ایک کھلونا ہے۔ نہ فوقِ فطرت قوتوں کے ہاتھ میں بلکہ اپنا ایک مستقل وجود، مستقل عقل و ارادہ اور پیمانۂ اقدار رکھتا ہے اور کچھ حدود کے اندر اپنی زندگی اور اپنی سیرت جس طرح چاہے تعمیر کرسکتا ہے۔

(ارمغان مالک-سید عابد حسین، ص90-89)

میرؔ کی شاعری میں تصورِ انسانیت انسانی ہمدردی اور نوع انسانی کی محبت کے جذبے کو پورے طور احاطہ کر لیتا ہے۔ وہ جس دور میں جی رہے تھے وہ انسانیت کش دور تھا۔ انسانی اقدار پامال ہو رہی تھیں ۔ اس کے باوجود وہ جذبۂ انسانیت سے سرشار نظر آتے ہیں۔ انسان کو کائنات میں ضرور مرکزی حیثیت حاصل ہے اور وہ تمام مخلوقاتِ عالم میں ذی شعور اور صاحب ادراک ہے۔ البتہ صبحِ ازل سے ہی اسے مختلف چیلنجوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ دنیا میں قدم قدم پر تحفظِ ذات کے لئے اُسے زبردست مخالف قوتوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ ہندوستان کی اٹھارویں صدی کی تاریخ خارجی شکست کی تاریخ ہے۔ اس دور میں انسان اور انسانیت کو مختلف قوتوں سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ میرؔ نے نادر گردی کے ذریعے انسانیت کو اپنی آنکھوں سے پامال ہوتے دیکھا تھا۔ میر کے تصورِ انسانیت کے دو نکتے بقول پروفیسر عبدالمغنی بہت نمایاں ہیں۔ ''ایک عظمت آدم دوسرا انسان دوستی کا احترام''۔[1]

بے رنگ ، بے ثبات یہ گلستاں بنایا
بلبل نے کیا سمجھ کر یاں آشیاں بنایا

نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انہوں کا
جن لوگوں کے کل ملک یہ سب زیرِ نگین تھا

میرؔ کی شاعری میں تصورِ انسانیت، صلح جوئی، یگانگت اور تصورِ وحدت ادیان کی شکل میں بھی اُبھرتا ہے۔ وہ مذہب وملت کے امتیازات کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے ہیں۔ وہ انسانیت کی فلاح و بہبود کے لئے برابر سوچتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں احتشام حسین لکھتے ہیں :

اس آواز میں ان تمام ہندوستانی مفکروں، صوفیوں، بھگتوں اور وسیع المشرب شاعروں کی آوازیں شامل ہیں جن کے خیالات وافکار سے ہندوستانی تہذیب کے اُس پہلو کی ترجمانی ہوتی ہے جسے قومی اتحاد اور جذباتی ہم آہنگی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔
(کلیات میر......مرتب: احتشام حسین)

میرؔ کے یہاں ان تحریکوں کے خاص اثرات پائے جاتے ہیں جو تیرھویں صدی اور چودھویں صدی سے شروع ہوکر سترھویں اور اٹھارویں صدی تک بھگتی اور تصوف کے مختلف دبستانوں کی شکل میں ہندوستان کے تمام بسنے والوں کو جذبات کی سطح پر ایک ہی لڑی میں پرونا چاہتے تھے۔ اس وجہ سے وہ حرم ودیر، کعبہ وکلیسا کو الگ الگ اکائیوں کی صورت میں دیکھتے نہیں ہیں بلکہ ایک ہی جلوے کی جلوہ گاہیں تصور کرتے ہیں۔

راہ سب کو ہے خدا سے جان اگر پہچان ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی منزل ایک ہے
گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

کے سامنے وہ وقار اور انانیت کے ساتھ نبرد آزما ہوجاتے ہیں۔ اس طرح انسانیت کی شکست کو وہ انسان کی شکست کے برابر مانتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجئے۔

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جس کی
اُسی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیں دیکھیں

دلّی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انہیں
تھا کل دماغ جن کو یہاں تاج وتخت کا

میرؔ کی ذہنی نشوونما صوفیانہ ماحول میں ہوئی تھی۔ اسی وجہ سے عمومی جذبات واحساسات کی ترجمانی کے ساتھ ان کے یہاں تصوف اور اس کے مختلف مسائل کی ترجمانی بھی ملتی ہے۔ وہ انسانوں کو مذہبی بنیادوں پر تقسیم نہیں کرتے۔ میرؔ کے یہاں تصوف کے کئی روپ ہیں جس میں پہلا روپ زندگی کی فنا، ناپائیداری اور کم فرصتی کی شکل میں اُبھرتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کی ناپائیداری پر قدم قدم پر ماتم کناں نظر آئے۔ اس سے ان کے زندگی پر ستانہ رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔ وہ زندگی کی بے ثباتی کو شدت سے محسوس کرتے ہیں اور اس کی ترجمانی مختلف پیرائیوں میں کرتے ہیں۔

کہا میں نے گل کو ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

غالبؔ کی ایک غزل کا عروضی تجزیہ

غالبؔ کے فکروفن پر غوروفکر کا سلسلہ اُن کی وفات کے فوراً بعد شروع ہو جاتا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ کی کتاب ''یادگار غالبؔ'' اس سلسلے کی سب سے پہلی اور اہم کڑی ہے۔ شارحینِ غالبؔ نے ایک طرف غالبؔ کی شاعری کے فکری اور معنوی پہلو پر خاص طور سے اپنی توجہ مرکوز کی اور ان کی شاعری میں پوشیدہ جہانِ معانی کو منظر عام پر لانے کی کوششیں کیں وہاں دوسری طرف ان کی شاعری کے فنی پہلوؤں پر عروض و آہنگ سے دلچسپی رکھنے والوں نے غوروفکر کا دائرہ وسیع سے وسیع تر کرنے کی سیر حاصل کوششیں بھی کیں۔ اس دوسرے سلسلے کو بڑھاوا دینے والوں میں ڈاکٹر مغیث الدین فریدیؔ، سید مبارک علی، کنول کرشن بالی، پروفیسر عنوان چستی اور صغیر النساء بیگم خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس مطالعے کی سب سے اہم کڑی صغیر النساء بیگم کی کتاب ''دیوانِ غالب کا عروضی تجزیہ'' ہے جو پورے دیوانِ غالبؔ کا عروضی تجزیہ ہے۔

غالبؔ کی شاعری پر جو ہم غور کرتے ہیں جہاں ان کی شاعری کے نقش ہائے رنگا رنگ، اعلیٰ وارفع مضامین، قوت متخیلہ ایک قاری کے دل ودماغ کو روشنی سے آراستہ و پیراستہ کرتے ہیں وہاں ان کی شاعری کی فنی دروبست اپنے تنوع، چابکدستی، ہنرمندی کا ثبوت قدم قدم پر بہم کرتی ہے۔

اس کے فروغِ حسن سے چمکے ہے سب میں نور
شمع حرم ہو یا کہ دیا سومنات کا

میرؔ وحدت الوجود کے قائل تھے۔ انسان اور انسانیت کے متعلق ان کے تصورات میں ایک اثباتی پہلو اُجاگر ہوتا ہے۔ اس اثباتیت کے تصور کا اصل سرچشمہ تصوف کے افکار سے پھوٹتا ہے کیونکہ صوفیانہ شاعری میں بھی انسان کی فضیلت اور فوقیت پر برابر زور دیا گیا ہے۔ اناالحق یا ہمہ اوست کے ڈانڈے انسان کی فضیلت اور فوقیت کے تصور سے ملتے ہیں۔

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کردیا ورنہ
وگرنہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

میرؔ کے یہاں تصورِ انسانیت آفاقی قدر بن کر سامنے آتا ہے۔ اس سلسلے میں آل احمد سرورؔ رقم طراز ہیں:

''میرؔ کی شاعری میں آفاقی عناصر ملتے ہیں۔ آفاقی عناصر مثبت اور منفی دونوں قدروں کے احساس سے بنتے ہیں۔ ان قدروں پر ہر دور میں ایمان لانا ضروری نہیں۔ ان کی اہمیت کا احساس کافی ہے۔ میر انسانیت کے لئے نظام اخلاق ضروری سمجھتے ہیں۔

(نقوش (میرؔ نمبر)؛ ص 170)

اس طرح میرؔ کا تصورِ انسانیت کسی خاص مذہبی یا مسلکی زاویۂ نگاہ سے نہیں دیکھتے ہیں بلکہ ایک مکمل اور آفاقی تناظر میں دیکھتے ہیں۔

●●●●●

تقطیع:۔عجب نشا مفاعن ط سے جلا د مفاعلین د کے چلے مفاعلن ہ ہم آگے مفاعلین کے اپنے سا مفاعن ے سے سرپا مفاعن مجھے چاہا مفاعلین خراب با مفاعلن دیئے الفت مفاعیلن فقط خرا مفاعلن ب لک کا بس مفاعیلن نہ چل سکا مفاعلن قلم آگے مفاعیلن قسم جنا مفاعلن زے پہ آنے مفاعلن قلم آگے مفاعیلن قسم جنا مفاعلن زے پہ آنے مفاعیلن کہ مے رِکا مفاعلن ت ہے غالبؔ مفاعیلن ہے ش کا مفاعلن ت تے جو مے مفاعیلن رِجان کی فاعلن قسم آگے مفاعیلن۔

اس کی تقطیع بحرِ مجتث مجنون میں بھی ہو سکتی ہے۔[1]

نجم الغنی کی متعین کردہ بحر اور تقطیع سے اختلاف کرتے ہوئے پروفیسر گیان چند جین ''دیوان غالبؔ کا عروضی تجزیہ'' میں لکھتے ہیں:

''بحرِ مجتث کا مشہور وزن مفاعلن/فَعِلاتن/ مفاعلن/فَعِلن اس کا طویل تر وزن ہے۔ مفاعلن/فَعِلان/ مفاعلن/ فعلاتن۔ لیکن اُردو میں عام طور پر مستعمل نہیں۔ غالب کی دو غزلیات اس وزن میں ہیں:

(۱)۔عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے

(۲)۔حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

بحر الفصاحت میں نجم الغنی نے پہلی دو غزل کے ساتھ عجب ستم کیا ہے۔انہوں نے اس کے تین شعر لکھ کر اس بحرِ ہزج مثمن سالم مفاعلن/ مفاعیلن/ مفاعل/ مفاعلن سے ناپ دیا۔اس کے آگے لکھتے ہیں:

''اس کی تقطیع بحرِ مجتث مجنون میں بھی ہو سکتی ہے''۔

میں عرض کرتا ہوں کہ ان کی تقطیع صرف بحرِ مجتث مجنون میں ہونی چاہئے۔ان کے منقول میں تین شعروں کی تقطیع دونوں اوزان میں ممکن ہے لیکن انہیں پوری غزل دیکھنی چاہئے تھی۔ذیل کے تین مصرعوں کے بارے میں وہ کیا کہیں گے۔

ذوق فکر غالبؔ را برو از انجمن بیرون
تاظہوریؔ و صائب محو ہم زبانیہا نیست
(غالبؔ)

غالبؔ نے جہاں ایک طرف مطبوع ومترنم بحروں میں طبع آزمائی کی ہے وہاں دوسری طرف بسا اوقات ان دقیق اور مشکل اوزان کو بھی اپنے تخلیقی جوہر کے لئے آزمایا ہے جن کی طرف ان سے قبل عموماً صرفِ نظر کیا جاتا رہا ہے۔ غالبؔ کے بعد اُردو شاعری میں اگر کسی نے دقیق اور مشکل بحروں کو اپنے تخلیقی جوہر کے لئے آزمایا ہے بلکہ بعض پہلوؤں میں ان سے گویا سبقت لے لی ہے، وہ اقبال ہے۔

غالبؔ کی ایک غزل جو کہ بحرِ مجتث مثمن مجنون میں ہے اور جن کا پورا اوزان مفاعلن/فَعِلاتُن/فَعِلاتن ہے۔ صغیر[1] النساء بیگم، پروفیسر عنوان چستی[2] اور گیان چند[3] جبین نے بھی اس غزل کا وزن بحر مجتث سالم ہی گردانا ہے۔ البتہ جب ہم اس غزل پر غور کرتے ہیں تو اس کے بعض اشعار اور بعض مصرعوں کی تقطیع بحر ہزج مثمن مقبوض سالم مفاعلن/ مفاعیلن/ مفاعلن/ مفاعلین میں بھی ہوتی ہے۔ اس بات کی طرف سب سے پہلے مولانا نجم الغنی رام پوری مؤلف بحر الفصاحت نے اشارہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"بحرِ ہزج مثمن مقبوض سالم مفاعلن/ مفاعیلن/ مفاعلن/ مفاعیلن دوبار۔ مثال اس کے یہ اشعار غالبؔ کے۔

عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے
قضا نے بھلا مجھے چاہا خراب بادۂ الفت
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے
قسم جنازے پہ آنے کی میرے کھاتے ہیں غالبؔ
ہمیشہ کھاتے جو میری جان کی قسم آگے

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اُٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

خدا کے واسطے داد اس جنونِ عشق کی دینا
کہ اس کے در پہ پہنچے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیو اے طرہ ہائے خم بہ خم آگے

دل وجگر میں پُرافشاں جو ایک موجہ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے

قسم جنازے پہ آنے کی میرے کھاتے ہیں غالبؔ
ہمیشہ کھاتے تھے جو میری جان کی قسم آگے

☆☆

تقطیع در بحرِ ہزج مثمن مقبوض

وزن: مفاعلن/ مفاعیلن/ مفاعلن/ مفاعلن

مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
عجب نشاط	ط سے جلاّ د	د کے چلے	ہِ ہم آگے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
کہ اپنے سا	ئے سے سرپا	نُ سے وِ دو	قدم آگے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
قضانِ تا	مجھے چاہا	خرابا	دہٗ الفت
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
فقط خرا	ب لک کا بس	نہ چل سکا	قلم آگے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن

وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ ستم آگے

کہ اس کے در پہ پہنچے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں ہم نے

ان مصرعوں کی تقطیع کب بحر ہزج کے وزن مفاعلن / مفاعیلن / مفاعلن / مفاعیلن / میں ہوسکتی ہے۔ دوسرے رکن مفاعیلن کا تقاضا کہاں پورا ہوتا ہے۔ یہاں مجتث کا فَعِلاتُن ہی آسکتا ہے۔ کسی نظم یا غزل کا وزن اس کے دو چار مصرعوں کو دیکھ کر متعین نہیں کیا جاسکتا بلکہ تمام مصرعوں کو ملحوظ کر کے وزن دریافت کرنا ہوتا ہے جس پر ہر مصرعہ تولا جاسکے۔ اس طرح یہ غزل بحر مجتث ہی میں ہے ہزج میں نہیں'' [1]

(۱)...... یہ غزل بحر ہزج مثمن مقبوض میں ہے البتہ اس کی تقطیع بحر مجتث مثمن مجنون سالم میں بھی ہوسکتی ہے۔

(۲)...... یہ غزل بحرِ مجتث مجنون سالم میں ہے البتہ چند مصرعوں کو چھوڑ کر اس کی تقطیع بحر ہزج مثمن مقبوض میں بھی ہوسکتی ہے۔

ان آراء کی روشنی میں کسی حتمی نتیجہ پر پہنچنے سے پہلے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ اس پوری غزل کی تقطیع دونوں بحروں میں کی جائے۔

غزل

عجب نشاط سے جلاّد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پانو سے ہم دو قدم آگے
قضا نے تھا مجھے چاہا خراب بادۂ الفت
فقط خراب لکا بس نہ چل سکا قلم آگے

عجب نشا	ط سے جلاّ	د کے چلے	ہِ ہما گے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
کہ اپنے سا	ئش سر پا	ن سے وہ دو	قدَ ما گے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
قضا تا	مجِ چاہا	خرابِ با	دیئے الفت
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
فقط خرا	بِ لکھا بس	نہ چل سکا	قِ لما گے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
غم زما	نَ نِ جاڑی	نشاطِ عشق	ق کی مستی
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
وگرنہ ہم	بِ اُٹھاتے	تِ لذتِ	الما گے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
خدا کے وا	س طِ دادِس	جنونِ عشق	ق کی دنیا
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
کہ اس کے در	پہ پہنچے	ہنا مہ بر	سِ ہما گے
مفاعلن	فَعِلاتُن	مفاعلن	فَعِلاتن
یِ عمر بر	مِج پریشا	نیا اُٹا	یۂ ہم نے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
تمہارِ آ	ئیوا ے طر	رِہاے خم	بہ خم آگے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
دل و جگر	ہِ پرفشا	ج ایک مو	جۂ خو ہے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن

غمِ زما	نَ نے چھاڑی	نشاطِ عشق	ق کی مستی
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
وگرنہ ہم	بھی اٹھاتے	تِ لذتِ	الم آ گے
۱ مفاعلن	فاعلاتُن/فَعِلاتُن	مفاعلن	مفاعیلن
خاک کے وا	سطے دادِس	جنونِ عشق	ق کی دنیا
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
کہ اسکِ در	پہ پہنچے	ہِ نامہ بر	س ہم آ گے
۲ مفاعلن	فعلاتن	مفاعلن	مفاعیلن
یہ عمر بھر	جو پریشانیاں	نیا اُٹھا	ی ہیں ہم نے
۳ مفاعلن	فاعلاتن/فعلاتن	مفاعلن	مفاعیلن
تمہارِ آ	ئیوائے طر	رہائے خم	بہ خم آ گے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
دل جگر	ہِ پرافشاں	ج ایک مو	جہِ خو ہے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
ہمپنے زع	م مے سمجھے	ہوئے ہِ اُس	ک دم آ گے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
قسم جنا	زِ پے آنے	ک میرے کا	تِ ہیں غالبؔ
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن
ہے ش کا	تِ تے جو مے	رِجان کی	قسم آ گے
مفاعلن	مفاعیلن	مفاعلن	مفاعیلن

تقطیع در بحر مجتث مثمن مجنون

وزن: مفاعلن فَعِلاتُن مفاعلن فَعِلاتُن

دونوں زحافات کا عمل کر کے مفاعیلان حاصل نہیں کیا جاسکتا ہے۔

اس تمام بحث کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ ''بحر الفصاحت'' کے مؤلف نجم الغنی نے صرف چند اشعار کو ملحوظِ نظر رکھ کر بحرِ ہزج میں اس غزل کو شمار کیا ہے جو محلِ نظر ہے۔ کیونکہ غزل، قصیدہ یا نظم کا وزن چند مصرعوں کو مدنظر رکھ کر متعین نہیں کیا جاسکتا بلکہ تمام مصرعوں کو ملحوظ کر کے ایسا وزن دریافت کرنا ہوتا ہے جس میں ہر مصرع کو تولا جاسکے۔

اس طرح ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ غزل بحرِ ہزج میں نہیں بلکہ بحر محبتث مثمن مجنون میں ہے۔

☆☆☆☆

ہمپ نے زع	م مِ سمجھے	ہوئے اِن اس	ک دماگے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
قسم جنا	زِ پہ آنے	کش میرے کا	تِ ہِ غالب
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن
ہمے ش کا	تِ تِ جومے	رجان کی	قَ سَماگے
مفاعلن	فَعِلاتن	مفاعلن	فَعِلاتن

اس تجزیئے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اس غزل کی تقطیع بحرِ ہزج مثمن مقبوض میں کرنے سے تین مصرعوں کے دوسرے ارکان کا وزن بدلتا ہے۔ ان تین مصروں کے اوزان اس طرح متعین کیے جاسکتے ہیں۔

نمبر۱،۳...... مفعلن/ فاعلاتن/فعلاتن/ مفاعلن/ مفاعیلن

نمبر۲...... مفاعلن/فعلاتن/ مفاعلن/ مفاعیلن

البتہ بحر مجتث مثمن مقبوض میں اس غزل کی تقطیع آسانی سے ہوجاتی ہے۔ مروّجہ اوزان میں بعض بحریں ایسی ہیں جن کے ارکان میں اختلاف جائز ہے اور شعری ضرورت کی بناء پر اس سے ایک موزون طبع فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے۔ مثلاً بحرِ مثمن مکفوف الآخر مفاعیل/ مفاعیل/ مفاعیل/فعول/ اور بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف ومقصود یا محذوف مفعول/ مفاعیل/ مفاعیل/فعولن/ مفاعیل۔ ان دونوں بحروں کا اجتماع ایک بحر میں ضروریات شعری کی بناء پر کیا جاسکتا ہے یا بحر منسرج مزاحف مطوی مکفوف۔ اس بحر کے دونوں مصرعوں کے حشوینننن میں زحاف کا اختلاف جائزہ ہے مثلاً:

مصرع اولیٰ...... مفتعِلُن/ فاعلن/مُفتعلُن/ فاعلات

مصرع ثانی...... مفتعلن/ فاعلاتُ/مفتعِلُن/ فاعلات

بحر ہزج مثمن سالم اس کے عروض وضرب میں تسبیغ وازالہ کا عمل روا رکھا جاسکتا ہے اور مفاعیلن کے بجائے مفاعیلان لایا جاسکتا ہے البتہ حشوین میں کسی رکن پر تسبیغ وازالہ

داغؔ نے اگرچہ اپنی تمام تخلیقی اپج غزل پر صرف کی اس کے باوجود انہوں نے اردو شاعری میں دیگر مروجہ اصناف اور شعری ہیئتوں سے اغماض نہیں برتا ہے بلکہ غزل کے وقیع سرمائے کے علاوہ انہوں نے دیگر اصناف میں بھی وافر ذخیرہ تخلیق کیا ہے۔ اسطرح ان کے کلام میں قصائد، مسدس، رباعیات، مخمسات، تاریخی قطعات کا وافر ذخیرہ موجود ہے اور انہوں نے اپنی جودت طبع تقریباً تمام مروجہ اصناف اور شعری ہیئتوں میں آزمائی ہے۔ داغؔ کا شہر آشوب جو مسدس کی ہیت میں ہے اتنا پُر لطف اور بھرپور ہے کہ یہ آخری معیار ٹھہرایا گیا ہے۔ البتہ اس میں دو رائے نہیں کہ ان کا تخلیقی اور فنی رچاؤ حقیقی معنوں میں غزل کے بعد جس صنف میں سب سے زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے، وہ مثنوی ہے۔

داغؔ نے صرف ایک مثنوی ''فریاد داغ'' کے نام سے لکھی ہے۔ فریاد داغؔ اُس کا تاریخی نام ہے اور یہ ان کے ایک سوانحی واقعے پر مشتمل ہے۔ بعض محققین کا یہ خیال ہے کہ انہوں نے مزید کئی مثنویاں لکھی ہیں۔ اس سلسلے میں محمد عقیل رضوی لکھتے ہیں:

> ''......قدیم شعراء کے کلام کے لئے جس طرح قلمی اور غیر مطبوعہ نسخوں کی تلاش ہوئی ہے اور اس میں طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوا کرتی ہے اسی طرح داغؔ کے متعلق بھی مختلف شبہات اب بھی موجود ہیں۔ ایک طبقہ ہے جس کا خیال ہے کہ داغؔ کی بہت سی مثنویاں ابھی شائع نہیں ہو سکیں اور نہ ان کا پتہ چلتا ہے''۔[۱]

حسب ذیل شواہد کی بناء پر ان شبہات کی تردید آسانی سے ہو جاتی ہے:

۱۔ داغؔ پر تحقیق کرنے والوں نے ان کے چار دواوین اور صرف ایک مثنوی کا ذکر جگہ جگہ کیا ہے اور کسی نے بھی کسی طرح کے شبہے کا اظہار نہیں کیا ہے مثلاً:

(الف)۔ چار دیوان ان کے یادگار ہیں، گلزار داغؔ، آفتاب داغؔ، مہتاب داغؔ، یادگار داغؔ آخر الذکر کا یعنی یادگار کا ایک

داغ بحیثیت ایک مثنوی نگار

داغؔ اُردو ادب میں عہد ساز اور عہد آفرین شخصیت ہیں۔ انہوں نے اپنے فنی اختصاص، شیوۂ گفتار اور زبان و بیان پر بے پناہ قدرت کے بل بوتے پر نہ صرف اپنے عصر کو اپنا ہم نوا بنایا بلکہ اُسے نئی سمت اور نیا رفتار عطا کیا۔ ان کا لب و لہجہ اتنا تابناک ہے کہ دور سے پہچان میں آتا ہے۔ اس میں شرینی، گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ تکلف، تصنع اور بناوٹ اس طرح ہم آمیز ہے کہ ایک نیا طرز سخن خلق ہوا ہے جس کو صحیح معنوں میں دہلی اور لکھنؤ کے شعری امتیاز خوبصورت امتزاج کہا جاسکتا ہے۔ ان ہی بنیادوں پر داغؔ کو اپنے عصر کی شعری روایت کا صحیح ترجمان کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

داغؔ کے منفرد اندازِ تکلف کی پذیرائی کے سلسلے میں آغاز باضابطہ طور پر اُن کے دور ہی سے شروع ہوتا ہے۔ گلزار داغؔ، جو اُن کا پہلا شعری مجموعہ تھا، کے قطعے تاریخ میں نیر درخشاں نے اُن کی نازک خیالی اور نغز گوئی کو اس طرح خراج پیش کیا ہے ؎

نازم آن تخلبند معنی را — کہ بیار است از سخن صد باغ
گل رنگینِ باغ دل افروز — ورد خوشبوئے عطر بیز دماغ
اوجِ نازک خیالی اورا — باید آں سوئے عرش جست سراغ
معنی نغز از دلنسیں ریزاں — چوں مئے ناب از کنارِ ایاغ
کردہ مشکیں غزالِ مضموں صید — صفحۂ خاطرش ختن را راغ

منی بائی حجاب کو لکھتے ہیں:

''صاحبِ مطبع نے پندرہ سو چھاپی تھیں، مہینہ بھر میں فروخت ہو گئیں، مکرر چھپیں گی''۔[6]

داغ نے یہ مثنوی رمضان یا شوال 1299ھ بمطابق جولائی یا اگست 1881ء میں لکھی مگر اس کا نام (فریادِ داغ/ ۱۳۰۰ھ) انہوں نے دو تین مہینہ کے بعد ماہ محرم ۱۳۰۰ھ بمطابق نومبر ۱۸۸۲ء میں رکھا ہے۔ اس طرح فریادِ داغ سے اس کی طباعت کی تاریخ نکلتی ہے نہ کہ سنہ اشاعت ۱۲/اپریل ۱۸۸۵ء/ ۱۲۹۹ھ کے لکھتے ہیں جو صحیح نہیں ہے کیونکہ فریادِ داغ کا پہلا ایڈیشن جو محمد امجد علی مالکِ اخبار نیّر اعظم مراد آباد نے اپنے مطبع، مطبع العلوم سے ۱۳۰۰ھ میں شائع کیا تھا اُس میں تاریخ طباعت اس طرح درج ہے۔

گفت تسلیم سالِ طبع او　　　آفتِ دین فتنہ آرائی

۱۳۰۰ھ

صولت لائبری رام پور میں یہ ایڈیشن محفوظ ہے۔ اس کے علاوہ ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں بھی موجود ہے۔ یہ 134 اوراق پر مشتمل ہے۔ کتابت کا سنہ ۱۳۰۰ھ ہے۔ اس کے بعد یہ مثنوی مہتاب داغ کے ساتھ ۱۳۰۲ھ میں شائع ہوئی اور اس میں محمد فیروز شاہ خان فیروز کی مندرجہ ذیل تاریخ طباعت بھی شامل ہے۔

وہ ہیں مضمونِ عالی مثنوی میں　　　کہ حاصل جس سے معنی کو بلندی

چھپی یہ مثنوی فیروز جس دم　　　لکھی تاریخ نظم ''درد مندی''

۱۳۰۲ھ

تیسری مرتبہ یہ مثنوی امجد علی نے مراد آباد سے ۱۳۱۳ھ میں شائع کی اس میں بھی فیروز کا قطعہ تاریخ شامل ہے۔

تیسری بار پھر ہوئی مطبوع　　　مثنوی وہ جو روح پرور ہے

ضمیمہ بھی ہے......ایک مثنوی موسوم بہ فریادِ داغؔ بھی لکھی ہے۔[2]

(ب)- محمد علی زیدی نے اپنی کتاب مطالعہ داغؔ میں لکھا ہے کہ "داغؔ نے صرف ایک مثنوی فریادِ داغؔ لکھی تھی اس میں کلکتہ کی ایک طوائف منی بائی حجابؔ سے اپنے معاشقے کی داستان کلکتہ کے سفر سے واپسی کے بعد جولائی میں لکھی تھی۔[3]

۲- داغؔ نے ضخیم دیوان 1857ء سے پہلے مرتب کیا تھا جو غدر کے ہنگامے میں تلف ہوگیا۔ اس میں جن اصناف کے نمونے موجود ہیں اُن کا ذکر شاگردِ داغؔ احسن مارہروی داغؔ کے حوالے سے "جلوۂ داغؔ" میں اس طرح کرتے ہیں۔

"ابتداء مشق سے حضرت ذوقؔ کی حیات تک آپ کا (داغؔ کا) اتنا کلام جمع ہوگیا تھا جو سات جزو میں لکھا گیا تھا اور جس میں غزل، قصیدہ، قطعہ، واسوخت، رباعی، مخمس، خطوط، نظم، عرائض وغیرہ ہر صنف کا کلام موجود تھا۔ وہ دیوان کا دیوان غدر میں ایسا تباہ ہوا کہ پھر اُس کا پتہ نہ چلا"۔[4]

۳- اس حوالے سے مثنوی کے سوا تقریباً تمام مروّجہ اصناف کا ذکر ملتا ہے اس طرح اِن پختہ شواہد کی بناء پر کہا جا سکتا ہے کہ داغؔ نے صرف ایک مثنوی "فریادِ داغؔ"، لکھی ہے۔

داغؔ نے یہ مثنوی سفر کلکتہ سے واپسی کے بعد لکھی اور صرف دو دن کی فکر کا ثمرہ ۔احسن مارہروی اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

"زود گوئی کا ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ فریادِ داغؔ جیسی بے مثل مثنوی صرف دو دن کی معمولی فکر کا نتیجہ ہے"۔[5]

مثنوی فریاد داغؔ اپنی اشاعت کے بعد کافی مقبول ہوئی اور متعدد بار مصنف کی زندگی میں ہی زیور اشاعت سے آراستہ ہو چکی ہے۔ داغؔ اپنے ایک خط میں

واقعات کی داخلی شہادتوں، کرداروں کی حرکت وعمل اور بندش الفاظ، طرز بیان اور شعری صنعتوں کے استعمال سے یہ اُردو سرمائے میں ایک نئی چیز نظر آتی ہے۔ یہ داغؔ کا کمالِ فن ہے کہ انہوں نے پہلی دفعہ اُردو مثنوی کو سچ بولنا سکھایا اور اپنی سرگذشتِ عشق کو دیوں اور پریوں یا شہزادیوں اور شہزادوں کی قیاسی کہانیوں سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے۔ شاید اس کے لئے انہیں کوئی شعوری کوشش بھی نہ کرنا پڑی ہو کیونکہ یہ اُن کے دل کی آواز تھی[9]۔ یہ ایک نئے انداز کی مثنوی اس لئے بھی ہے کیونکہ یہ ایسے زندہ کرداروں کی جذباتی وابستگی کی روداد ہے جو گوشت پوست اور چلتے پھرتے انسانی کردار ہیں اور اپنے زمانے، سماج اور سماجی قدروں سے تعلق رکھتے ہیں اور یہ اس کے مصنف کی سوانح عمری کا ایک معتبر باب ہے۔

مثنوی ''فریاد داغ''، فصیح الملک داغؔ نے اس وقت لکھی ہے جب داغؔ مستقلاً رامپور میں قیام پذیر تھے اور نواب کلب علی خان والی رام پور کی فرمان روائی کا زمانہ تھا۔ یہ دور دراصل داغؔ کی زندگی کا سب سے زیادہ پرسکون زمانہ تھا۔ یہ مثنوی بھی دیگر مثنوی کی طرح حسب روایت حمد ونعت، منقبت، فرمان روا کی مدح اور ریاست کی تعریف سے شروع کی گئی ہے ۔

حمد ہے عشق آفریں کے لئے ۔۔۔ نعت ہے ختم المرسلیں کے لئے
السلام اے چہار یار کبارؓ ۔۔۔ السلام اے ایمۂ اطہار
مدحِ نواب نامدار کروں ۔۔۔ جان قربان دل نثار کروں
حاجی و زائر و خدا آگاہ ۔۔۔ شاہِ درویش خوئے ظل اللہ
وہ رئیس دلاور اختر ہند ۔۔۔ وہ مخاطب مشیرِ قیصر ہند
قیصرِ ہند سے مشیر خطاب ۔۔۔ اور فرزند پذیز خطاب
اس سخی کا ہے کام دینے کا ۔۔۔ اُس کے دینے سے نام دینے کا
کیا خزانہ بھرا پُرا پایا ۔۔۔ دل خزانے سے بھی بڑا پایا
سو مزے ایک بات میں دیکھے ۔۔۔ سو ہنر ایک ذات میں دیکھے
مسند آرائے رام پور رہیں ۔۔۔ تا قیامت مرے حضور رہیں

میں نے تاریخ یہ کہی فیروز
مثنوی یہ ہے یا گل تر ہے
۱۳۱۳ھ

اس کے بعد اس کا چوتھا ایڈیشن ۱۸۹۹ء اور پانچواں ایڈیشن ۱۹۱۳ء میں نکلا۔ ۱۵/اپریل ۱۹۵۶ء میں تمکین کاظمی نے اس کتاب کی نایابی کو مدنظر رکھ کر اسے کمرشل بک ڈپو چار مینار حیدر آباد (دکن) سے ایک طویل مقدمہ کے ساتھ شائع کر دیا۔ اس سلسلے میں تمکین کاظمی دیباچے میں لکھتے ہیں۔

"فریاد داغ کی اشاعت کا ارادہ مدت سے تھا مگر میں نے مقدمہ اس پر فروری ۱۹۵۶ء میں مکمل کرلیا مگر اصل مرحلہ طباعت کا تھا جو میرے بس کا روگ نہ تھا، معلوم نہیں یہ مقدمہ اور مثنوی بھی میرے دوسرے مسودات کے ساتھ کب تک یوں ہی پڑے رہتے اگر محبّ مکرم جناب تصدیق صاحب تاج ناشر و تاجر کتب مالک دوکان احمد حسین جعفر علی تاجر کب و اقبال پرنٹنگ پریس چار مینار حیدر آباد دکن اس کو نہ دیکھ لیتے اور والہانہ طریقے سے اس کی طباعت و اشاعت کا انتظام نہ کر دیتے"۔[۸]

داغ نے جس وقت یہ مثنوی لکھی۔ اس وقت تک شمالی ہند کے شعراء نے کئی اہم اور مقبول مثنویاں تخلیق کی تھیں۔ سحر البیان، گلزار نسیم، میر کی مثنویاں، مومن کی مثنویاں اپنی انفرادی خوبیوں، حسن بیان، لطف زبان اور ادائیگی اور سلیقہ مندی کی وجہ سے معیار کا درجہ حاصل کر چکی تھیں۔ ان مثنویوں کو ان کی ذیلی تفاصیل، ضمنی کہانیاں، طلسمی فضا آفرینی پُر اثر بناتی ہیں۔ البتہ مثنویوں پر فوق الفطری عناصر کی شمولیت سے ایک ماورائی کیفیت حاوی نظر آتی ہے۔ ان میں سے اکثر عام انسانی زندگی سے سروکار کم ہی رکھتی ہیں اور یہ خواب اور دنیا کی زائیدہ نظر آتی ہیں۔

اس پس منظر میں جب ہم داغ کی مثنوی فریادِ داغ کو دیکھتے ہیں تو قصہ پن،

کے باوجود کہ مثنوی ایک بیانیہ صنفِ سخن ہے۔ مثنوی فریاد داغ کے برعکس سحر البیان اور گلزار نسیم میں خارجی عناصر کا وفور ہے۔ اس کے علاوہ ان دونوں مثنویوں میں شیوۂ گفتار کو مؤثر بنانے کے لئے داستانوی تحیر خیزی بھی پیدا کرنے کی بھی شعوری کوشش بھی کی گئی ہیں اور اسی وجہ سے ان میں مافوق الفطری عناصر بھی داخل ہوئے ہیں۔ اس مثنوی کا پلاٹ چونکہ داغ کی ذاتی زندگی کے ایک رومانی واقعے پر مشتمل ہے اسی وجہ سے اس میں ماورائیت کی بجائے خلوص، صداقت اور ارضیت صاف طور پر جھلکتی ہے۔

''داستان مثنویوں کا ہیرو مخالف قوتوں کو روندتا کچلتا کامرانی کی جانب بڑھتا جاتا ہے لیکن خالص وارداتِ عشق کی مثنوی کا ہیرو مخالف قوتوں کا شکار ہو کر جان سے گزر جاتا ہے''[11] جب ہم اس تناظر میں فریادِ داغ کے مرکزی کردار کو دیکھتے ہیں وہ داستانی مثنوی کے ہیرو کی طرح باقوت ضرور ہے مگر اس کے باوجود اُس پر بشری عناصر غالب ہیں۔ وہ چالاک اور چالباز ضرور ہے جس کے ذریعے سے وہ اپنے دشمنوں کو زیر کرتا ہے مگر اس کے ساتھ وہ ہر جگہ وضع داری اور ناموس کا بھی بھرپور خیال رکھتے ہیں۔ داغ کی زندگی سے بخوبی واقفیت رکھنے والے اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ داغ رجائی تھے اسی وجہ سے ان کا تصورِ عشق بھی حرکی پہلو رکھتا ہے وہ دور بین اور دور اندیش بھی تھے۔

داغ نے ہمیشہ زندگی میں محتاط اور میانہ روی اپنائی ہے۔ یہ باتیں نہ صرف ان کے خطوط میں موجود ہیں بلکہ مثنوی فریادِ داغ کے اکثر اشعار میں بھی نظر آتی ہے۔

اس طرح کا فہیم و فرزانہ — اے تری شان یوں ہو دیوانہ
اس کے قابو سے دل نکل جائے — ہے غضب اس پہ چال چل جائے
یہ ہر اک فن سے خوف واقف تھا — دوست دشمن سے خوب واقف تھا
ہم سمجھتے تھے ہوشیار اُسے — عشق میں آزمودہ کار اسے

مثنوی فریاد داغ فصیح الملک داغ کی ذات کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں داغ خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ وہ ہر تخلیق کار کی طرح اپنی تخلیقات میں بھرپور

ہے عجب شہر مصطفیٰ آباد　　اُس کو رکھنا مرے خدا آباد
سب اِسے رام پور کہتے ہیں　　ہم تو آرام پور کہتے ہیں

والی رام پور نواب کلب علی خان اپنے والد نواب یوسف علی خان ناظم کی طرح سخن فہم، سخن سنج اور مانہ شناس رئیس بھی تھے۔انہوں نے ریاست رام پور کو قابل توجہ اور ترقی یافتہ بنانے کے لئے نہ صرف اہم شعراء، فضلاء اور اہل کمال کو بلا کر انہیں اپنے یہاں ملازمتیں دیں بلکہ صنعت وحرفت کو بڑھاوا دینے کے لئے اپنی مسند نشینی کے فوراً بعد مارچ 1866ء میں بے نظیر کا میلہ بھی شروع کروایا۔اس وقت داغؔ کی عمر 35 سال تھی، یہ میلہ ماہِ مارچ کے آخری ہفتے میں شروع ہوتا اور ختم مہینے پر ختم ہو جاتا مگر کبھی کبھار اسے اپریل کے پہلے ہفتے تک بھی توسیع دی جاتی ۔ یہ میلہ ایک باغ میں لگتا تھا جس کا نام بے نظیر تھا۔ اسی مناسبت سے اس کو بے نظیر کا میلہ کہا جاتا تھا۔ اس میلے میں پورے ہندوستان سے بیوپاری مال لاتے تھے اور نواب صاحب اس میں ذاتی طور دلچسپی لیتے تھے۔ بقول داغؔ

حالِ فردوس سن لیا واعظ　　وہ بھی کیا بے نظیر باغ ہوا

اس میلے کا ذکر اُس دور کے رام پور میں قیام پذیر اکثر وبیشتر شعراء کے یہاں پایا جاتا ہے۔خصوصاً داغؔ، امیر مینائی اور جان صاحب کے یہاں ضرور ملتا ہے مگر داغؔ نے اس میلے کو ایک اور ہی رنگ میں پیش کیا ہے۔جس انداز سے بے نظیر کے میلے کی تشہیر کی جاتی تھی اُس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے پس پشت ایک ہی مقصد کارفرما تھا۔صنعت وحرفت اور تجارت کا فروغ۔اس سلسلے میں داغؔ کی مثنوی بھی ایک تشہیری پہلو رکھتی ہے۔

مثنوی فریاد داغؔ پلاٹ، کردار، تسلسل بیان، ربط کلام اور جزئیات نگاری کے لحاظ سے اعلیٰ پایہ کی مثنوی ہے اور یہ میر حسن، میر تقی میر، شوق لکھنوی یا نسیم کی مثنویوں سے کسی طرح کم پایہ مثنوی نہیں ہے۔البتہ ان مثنوی نگاروں اور داغؔ کی مثنوی میں ایک بڑا اور واضح فرق یہ ہے کہ داغؔ کی مثنوی چونکہ ذاتی واردات پر مشتمل ہے اس وجہ سے اس میں سلاستِ بیان، بے ساختہ پن اور بھرپور داخلیت ہے اور خارجی عناصر کا دخول کم کم ہے اس

وہ صراطِ عشق میں اے داغؔ ہوں ثابت
مشق کی ہو جس نے رکھ کر تیغ و خنجر زیرِ پا

تمہیں کہو کہ کہاں تھی یہ وضع یہ ترکیب
ہمارے عشق نے سانچے میں تم کو ڈال دیا

اے فلک چاہیے جی بھر کے نظارہ ہم کو
جا کے دنیا میں نہ آنا ہے دوبارہ مجھ کو

محوالہ بالا اشعار سے اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے کہ تصورِ عشق کا یہ پہلوان کی غزلیہ شاعری میں پہلے سے موجود ہے البتہ فریاد داغؔ میں زیادہ گاڑھا نظر آتا ہے۔ اسی بناء پر یہ مثنوی میر، مومنؔ، اثرؔ اور شوقؔ کی مثنویوں سے کافی منفرد اور کافی اہمیت کی حامل مثنوی ہے۔

اس سے دل کا چراغ روشن ہے
آنکھ روشن دماغ روشن ہے

مثنوی فریاد داغؔ جس طرح ان کے تصور عشق کی پرتیں کھولتی ہیں اسی طرح یہ مثنوی ان کی زندگی کے کئی پہلوؤں کو اُجاگر کرنے میں مدد دیتی ہے۔ داغؔ پُر اعتماد اور خود آگاہ تخلیق کار تھے۔ انہوں نے شعروادب کا وہ دور پایا تھا جس میں مون، غالب، جان محمد عیش جیسے اساتذہ موجود تھے۔ ذوقؔ کی وفات کے بعد ان میں سے کسی کے سامنے انہوں نے زانوئے ادب تہہ نہیں کیا اور اسی فنی شعور اور مخصوص نظریہ فن پر آخیر تک قائم ودائم رہے جو انہیں ذوقؔ سے حاصل ہوا تھا۔ اس خود اعتمادی نے ان کے رنگ سخن کو نہ صرف تابناک بنادیا بلکہ دوسروں کو بھی متوجہ کردیا۔ غالبؔ کے اہم شاگرد میر مہدی مجروح کی شاعری غالب کے زیر اثر پروان ضرور چڑھی اس کے باوجود اس کا رنگ سخن داغؔ سے

اندازمیں سامنے آتے ہیں۔ داغ نے زندگی میں کبھی ماورائی یا فوق البشر بننے کی کوشش نہیں کی ہے۔جس طرح ان کی زندگی تکلفات سے کاری تھی اسی طرح ان کی تخلیقی زندگی میں تکلّفات اور تصنوعات سے خالی تھی۔

اس طرح کس طرح رہ جاتے | ہوئے باؤں برس نمک کھاتے
دل خدا نے دیا غیور بہت | تھا یہ پاس نمک سے دور بہت
گر نمک خوار حیلہ گر نکلے | تو نمک پھوٹ پھوٹ کر نکلے
یہ شرافت کا مقتضا ہی نہیں | کہ شریفوں سے یہ ہوا ہی نہیں
کب میسر ہو روزگار ایسا | اور آقائے نامدار آیسا
کچھ تمنا نہیں رہی مجھ کو | کون سی شئے کی ہے کمی مجھ کو

داغ کے یہاں جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے عشق کا حرکی پہلو نظر آتا ہے۔ دراصل ان کی زندگی کی لغت میں ناکامی کا لفظ آیا ہی نہیں تھا۔ اسی وجہ سے ان کی پوری شاعری کی طرح مثنوی فریادِ داغ میں بھی زبان و بیان کے حسن کے ساتھ ساتھ جمالیاتی کیف واثر سے بھی قدم قدم پر سامنا ہو جاتا ہے۔ مثنوی فریاد داغ سے پہلے کی شمالی ہند کی مثنویوں میں عمومی طور جنسی تلذذ اور حرکت کی بجائے جمود کے آثار ملتے ہیں۔ مثلاً

محبت سے یاروں کے ہیں رنگ زرد | دلوں میں محبت سے اُٹھتے ہیں درد
گیا قیس ناشاد اس عشق میں | کھپی جانِ فرہاد اس عشق میں
ہوئی اس سے شریں کی حالت تباہ | کیا اس سے لیلیٰ نے خیمہ سیاہ
سنا ہوگا وامق یہ جو کچھ ہوا | فل اس عشق میں کس طرح سے موا

شعلۂ عشق (میر تقی میر)

داغ کی شاعری میں جوایک نوع کا تیور نظر آتا ہے دراصل اس کی بنیاد ان کے تصور عشق پر ہے۔ جو حرکت سے پُر ہے ان کی غزلیہ شاعری میں یہ چیزیں بطور خاص اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ حسبِ ذیل اشعار سے اس کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اِس ڈھٹائی سے تو ادھر دیکھے | آنکھیں پھوٹیں ہمیں اگر دیکھیں
کس طرح گھورتا ہے بلیے شریر | جی میں آتا ہے پھونک دوں تصویر
تو ہمیں رات دن رلاؤں تجھے | دیکھنے کا مزا چکھاؤں تجھے
ایسی صورت پہ یہ دماغ ترا | خوب رکھا ہے نام داغؔ ترا
حسن ہوتا ہے حاصل تصویر | روسیہ تو ہے قابلِ تصویر
شکل منحوس کیوں نظر آئے | مول لے کر بھی ہم تو پچھتائے
ایسی تصویر کس کو بھاتی ہے | پر بلا سے ہنسی تو آتی ہے
تجھ کو رونق نہیں ہے گھر کے لئے | رکھ لیا ہے نظرِ گذر کے لئے

اس مثنوی کو جہاں اُردو ادب میں بہت سراہا گیا ہے وہیں اس پر لکھنے والوں نے اس کے کچھ اشعار کو مبتذل ٹھہرایا ہے۔ اس سلسلے میں رام بابو سکسینہ رقم طراز ہیں:

"بعض جگہ تعیش اور خراب جذبات کی تصویریں متانت اور تہذیب سے گری ہوئی ہیں"۔[12]

مثنوی کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات الم نشرح ہوتی ہے کہ لطف زبان اور حسن بیان کے ساتھ ساتھ اس میں متانت اور سنجیدگی بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ اس سلسلے میں گیان چند جین کی یہ رائے کافی اہمیت رکھتی ہے کہ:

"فریادِ داغؔ دلّی کی آخری مشہور مثنوی ہے۔ زبان، بیان اور جذبات کے لحاظ سے یہ حکیم شوقؔ کی مثنویوں کے قریب آجاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس میں بے حیائی سے کام نہیں لیا گیا ہے"۔[13]

داغؔ نے اس مثنوی میں ہر جگہ احتیاط کا دامن پکڑ کے رکھا ہے یہاں تک کہ وصل کی کیفیت بیان کرنے میں بھی بڑا ہی محتاط روّیہ اپنایا ہے ؎

صبح سے شام تک جمال کے لطف | شام سے صبح تک وصال کے لطف
غم کی راتیں نہ تھے ملال کے دن | کیا پھرے تھے شب وصال کے دن

زیادہ قریب ہے اس خوداعتمادی اور خودآگہی کا اظہار ان کی غزلوں کے علاوہ اس مثنوی میں بھی نظر آتا ہے ۔

تازگی بخش نامِ ذوق و نصیر　　رشک سوداؔ و دردؔ، مومنؔ و میرؔ
اے سخن گوئے عیسوی اعجاز　　اے سخن سنج سامری انداز

داغؔ کی یہ مثنوی ان کے مزاج، طرز معاشرت اور پوری زندگی کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں داغؔ اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ پورے طور سے نظر آتے ہیں۔ داغؔ کے سوانح نگار اور روزنامچہ نویس جہاں خاموش نظر آتے ہیں وہاں پر اس مثنوی کے اشعار بولنے لگتے ہیں۔ داغؔ کے سوانح نگار عام طور پر لکھتے ہیں وہ خوب رو اور خوش شکل نہیں تھے اور سیاہ رنگت کے تھے، ان کی غزلوں میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں ۔

دیکھ کر داغؔ کو وہ یہ کہتے ہیں　　ایسی صورت سے پیار کون کرے

مثنوی فریاد داغؔ میں داغؔ نے اپنی سیرت اور صورت کا ایک ایسا پُر لطف اور مکمل خاکہ کھینچا ہے جس کے ذریعے سے داغؔ کی صورت اور سیرت مکمل طور پر سامنے آتی ہے۔ اس خاکے کے بارے میں رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

> ''اس مثنوی کے بہت سے اشعار نہایت اعلیٰ درجے کے ہیں اور سادگی اور روانی وعمدگی ان کی قابل داد ہے۔ علی الخصوص عاشق کا معشوق کی تصویر سے تخاطب نہایت دلکش انداز میں بیان کیا گیا ہے''۔[11]

اس سلسلے میں رام بابو سکسینہ سے ایک تسامح ہوا ہے، دراصل تخاطب معشوق کی تصویر سے نہیں بلکہ عاشق کی تصویر سے ہے یہ بیانیہ شاعری کی ایک منفرد مثال ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے ۔

یہ سنا ہے کہ وہ پری پیکر　　یاد کرتا ہے مجھ کو یوں اکثر
میری تصویر رکھ کے پیش نظر　　کوسنا چھیڑنا یہ کہہ کہہ کر

حواشی:

۱-	اُردو مثنوی کا ارتقاء شمالی ہند میں	سید محمد عقیل	ص: 187
۲-	تاریخ ادب اُردو (مترجم)	رام بابو سکسینہ	ص: 369
۳-	مطالعہ داغؔ	محمد علی زیدی	ص: 231
۴-	جلوۂ داغؔ	احسن مارہروی	ص: 111
۵-	جلوۂ داغؔ	احسن مارہروی	ص: 111
۶-	زبان داغؔ	رفیق مارہروی	ص: 190
۷-	اُردو مثنوی شمالی ہند میں (جلد اول)	گیان چند جین	ص: 259
۸-	معاشقۂ داغؔ وحجاب مع فریاد داغؔ	تمکین کاظمی	ص: 2
۹-	معاشقۂ داغؔ وحجاب مع فریاد داغؔ	تمکین کاظمی	ص: 2
۱۰-	فکر و تحقیق (داغؔ نمبر)		ص: 7
۱۱-	اُردو مثنوی شمالی ہند میں (جلد اول)	گیان چند جین	ص: 422
۱۲-	تاریخ ادب	رام بابو سکسینہ	ص: 370
۱۳-	تاریخ ادب	رام بابو سکسینہ	ص: 362

وصل کے شب میں جلوے تھے دن کے — سرمہ تھے خلق میں موذن کے
عیش وعشرت کی بات بات اچھی — رات سے دن تو دن سے رات اچھی
محفلِ عیش کا بندھا وہ سماں — دیکھے پھر پھر کے جس کو عمرِ رواں
دوستوں سے بھری پڑی محفل — چشم بد دور وہ پری محفل
بزم آرا تھے سب عدو کے سوا — کوئی نکلا نہ آرزو کے سوا
میری محفل میں دخل غیر کہاں — غیر ہو جس جگہ تو خیر کہاں

اس مثنوی میں داغ نے منظر نگاری کے اعلیٰ نمونے پیش کئے ہیں اور اُردو کے عام مثنوی نگاروں کی طرح اپنے بیان کو زیادہ سے زیادہ متاثر کن بنانے کے لئے اطراف وجوانب کے مناظر کو جزئیات کے ساتھ بیان کرنے پر زیادہ سے زیادہ زور دیا ہے۔ یہ مثنوی بھی ان باتوں سے خالی نہیں ہے۔

کیا قیامت تھی شہر کی گرمی — کاش گنگا میں ڈوبتی گرمی
طبع گرمی سے کیوں نہ عاری ہو — جائے نوری وہاں تو ناری ہو
بے جلے کوئی استخواں نہ رہے — عنصرِ آب کا نشاں نہ رہے
رنگ جل جل کے ہوگئے کاجل — جل گئے بے چلے جو گنگا جل
شعلہ زن ہو تنور طوفاں بھی — کانپتا ہے یہاں زمستاں بھی

اس طرح فریادداغ اپنے شعری محاسن، لطف زبان، حسن بیان، واقعہ نگاری، تسلسل بیان، جذبات نگاری کے لحاظ سے اعلیٰ پائے کی مثنوی ہے۔ جس طرح داغ نے اپنی غزلوں کے منفردلب ولہجہ اور اسلوب سے نہ صرف اپنے دور کو بلکہ پوری اُردو شاعری کو متاثر کیا اسی طرح انہوں نے فریاددداغ جیسی معرکتہ آلاراء مثنوی لکھ کر مثنوی نگاری میں ایک نئی روایت قائم کی ہے۔

''جوشؔ نے راہ نکالی اور اردو مرثیہ کو عصری حسیت اور تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے اسکی افادیت اور اہمیت کو بیسویں اور اکیسویں صدی کے لیے بھی لازوال بنا دیا۔ اس طرح سے جوش نے اردو مرثیہ کی تاریخ کو بے کراں وسعتوں سے ہم کنار کر دیا ہے''۔ ۱

جوش اردو ادب میں جس طرح منفرد نظم گو شاعر ہیں اُسی طرح وہ اہم رباعی نگار بھی ہیں۔ انہوں نے سلیقہ مندی سے دیگر مروجہ اصناف اور شعری ہیّتوں کو تمام تر فنی لوازمات کے ساتھ اپنے تخلیقی اظہار کے لیے اپنایا بالکل اسی طرح انہوں نے صنف رباعی کے لامحدود امکانات کو بھی تخلیقی اظہار کے لیے آزمایا ہے۔ داخلیت اور خارجیت کا خوبصورت امتزاج بندش کی چستی، وحدت تاثر، لطف بیان، تسلسل فکر، نادرہ کار تشبیہات اور حسن استعارات جوش کی رباعیوں کے خاص اوصاف ہیں۔ انہوں نے اس صنفِ سخن کو نہ صرف ایک محدود فضا سے باہر نکال کر موضوعاتی تنوع پیدا کیا بلکہ انسانی جذبات واحساسات عقل ووجدان اور جنوں وخرد کی نئ نئ جہتیں تلاش کر کے ان کے تمام پہلوؤں کو اُجاگر بھی کر دیا۔ جوش نے صحیح معنوں میں رباعی کو جدید نظم کے برابر کھڑا کر کے اس میں زندگی کی وسعت پیدا کر دی ہے۔

جوش حقیقی معنوں میں اعلیٰ پائے کے رباعی نگار ہیں۔ انہیں اردو شعرا میں یہ امتیازی وصف حاصل ہیں کہ انہوں نے سب سے زیادہ تعداد میں رباعیاں کہی ہیں۔ امداد امام اثر نے میر انیس اور مرزا دبیر کی رباعی کو مدنظر رکھ کر یہ رائے دی تھی۔

''حقیقت یہ ہے کہ یہ ہر دو بزرگوار رباعی نگاری کے اعتبار سے بہت قابل قدر ہیں بلکہ اردو شعرا میں بھی یہی حضرات ہیں جنہوں نے رباعی نگاری کی شرم رکھ لی ہے''۔ ۲

اگر ان کے پیش نظر جوش کی رباعیاں ہوتیں وہ ضرور اپنی اس رائے پر نظر ثانی کرتے۔

جوشؔ کی رباعیوں میں دو پہلو ایک فنی (Artistic) اور دوسرا جمالیاتی (Aesthetic) موجود ہیں۔ ان میں ایک طرف اصول کا شعور، غور وفکر اور معنیٰ کے تشریحی نظام سے دوسری طرف جمالیاتی قدروں کے تحت وجدان، ذوق لاشعور، جذبۂ

جوشؔ کی رباعیاں

جوشؔ بیسویں صدی کے نمائندہ اور رجحان ساز شاعر ہیں۔ وہ اردو ادب میں لہجے کی صلابت، موضوعاتی تنوع، متضاد رویہ، جذبۂ تشکیک اور بے پناہ لفظی سرمایہ کی بناء پر منفرد شناخت رکھتے ہیں۔ جوشؔ صحیح معنوں میں اردو کے پہلے شاعر ہیں جنکے یہاں نوکلاسکیت (Neo-Classics) کے آثار ملتے ہیں۔ ان کی شاعری میں موجود کلاسیکی اور جدید رویوں کے خوبصورت امتزاج کے ساتھ لہجے کی جو صلاحیت ملتی ہے وہ نئے شعری آہنگ کے لیے راہیں ہموار کرتی ہیں۔

جوش نے اردو ادب میں تقریباً تمام مروجہ اصناف اور شعری ہستیوں کو تخلیقی اظہار کے لیے بروئے کار لایا ہے۔ غزل، نظم، مرثیہ، قطعہ اور رباعی کا اتنا وقیع سرمایہ انہوں نے اردو ادب کو دیا ہے۔ جس سے ادبی تاریخ قریب کرنے والا کبھی اغماض نہیں برت سکتا ہے ان کی فنی اور فکری تربیت اگرچہ لکھنؤ کے روایتی دبستان کے تحت ہوئی ہے۔ اس کے باوجود انکی غزل میں نیا لب ولہجہ اور ایک نوع کی تازگی نظر آتی ہے۔ انکی نظمیں فکروفن کی پختگی اور تازہ کاری کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہیں اور موضوعاتی سطح پر وسیع کینوس رکھتی ہیں۔ جدید مرثیے کی بنیادیں مستحکم کرنے میں جوش نے انتہائی اہم رول ادا کیا ہے اور بقول فضل امام ؔ

ہے جوش نے وہی کیا۔ان کی زبان اتنی پختہ اور شستہ ورفتہ ہے کہ معاصر ادب میں اس کی نظیر ملنا محال ہے اور ہمارے موجودہ دور کے تخلیق کاروں نے ان سے لسانی وجود اور پیچ سیکھے ہیں۔ظفر اقبال کے مجموعے ''گلافتاب'' کے جو تجربے کئے ہیں اس کی کامیاب تقلید ''گلافتاب'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔انیس ودبیر کے بعد حسن بیان اور لطف زبان کے علاوہ ٹکسالی اور مستند زبان سے اگر کسی رباعی نگار اپنی رباعیوں کو آراستہ کیا ہے وہ جوش ہیں۔نئے نئے الفاظ اور محاوراتی زبان کو جس سلیقے سے انہوں نے رباعی میں جگہ دی ہے وہ ان کا فقید المثال کارنامہ ہے یگانہ چنگیزی نے بھی لکھنو کے مخصوص محاوروں کو اپنی رباعیوں میں جگہ دی ہے مگر وہ ان سے لطفِ سخن پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ایک خود آگاہ تخلیق کار کی طرح جوش اپنے اس منفرد کارنامے سے ضرور واقف تھے ان ہی باتوں کو مدنظر رکھ کر جوش نے کہا ہے۔

دل رسم کے سانچے میں نہ ڈھالا ہم نے
اسلوبِ سخن نیا نکالا ہم نے
ذرات کو چھوڑ کر حریفوں کے لیے
خورشید پہ بڑھ کے ہاتھ ڈالا ہم نے

باقی نہیں ایک شعور رکھنے والا
سہبائے کہن سال کا چکھنے والا
کیا اپنے معانی کا میں رونا روؤں
الفاظ نہیں کوئی پرکھنے والا

جوش کو زبان وبیان پر زبردست قدرت حاصل ہے اسی وجہ سے ان کی رباعی فنی ارتکاز وحدت فکر، بے ساختہ پن، زور بیان اور قادر الکلامی کا ایک خوبصورت مرقع بن کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔اور وہ جس موضوع کو بھی اپنی رباعیوں میں پیش کرتے ہیں اس کو

احساس، کلچر اور زبان کی روایت اور مزاج سے بھی واسطہ جا بجا پڑتا ہے۔ یہ بھی ایک سبب ہے کہ ان کی رباعیوں میں فنی دقائق تخلیقی تجربوں کے تابع مہمل بن کر ابھر آتے ہیں۔

جوشؔ کی رباعیاں زبان اور بیان کی سطح پر اعلیٰ اور معیاری ہیں۔ وہ ایک ایسے ادبی ماحول کے پروردہ ہیں جہاں روزمرہ محاورے کے محل استعمال پر زیادہ سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ ایک ادبی خانوادے کے چشم و چراغ بھی تھے ان کے پردادا فقیر محمد خان گویا نہ صرف صاحبِ دیوان شاعر تھے بلکہ ایک شخصیت بھی تھی۔ وہ ناسخؔ کے خاص شاگرد بھی تھے۔ ان کے دادا اور والد بھی سخن دان و سخن شناس تھے۔ اس طرح زبان کی صفائی، بندشِ الفاظ، تراش خراش اور محاورہ بندی ان کو وراثت میں ملی تھی۔ اس ادبی اور لسانی پس منظر کے بارے میں جوشؔ کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

طبعِ رسا کی زلفِ درتا میں گندھا ہوا
میرا تسلسل ادبِ خانداں بھی ہے
تہذیب فکر کش دہلی کے ساتھ ساتھ
فردوسِ لکھنوی کی کھنکتی زباں بھی ہے

جوشؔ کے ابتدائی مشن کے دوران لسان الہند عزیز لکھنوی سے مشورۂ سخن کرنے کا شرف بھی حاصل رہا ہے۔ وہ لکھنو کے قدیم رنگ سخن کی آخری یادگار تھے انہیں نہ صرف زبان و بیاں پر کامل قدرت حاصل تھی بلکہ اپنے اس سلسلے میں پروفیسر محمد حسن ندا کے مزید وضاحب ہوئی۔

"جوشؔ کا کلام لفظوں کی انمول اور بے مثال قوس قزح ہے، رنگ، احساس اور تصویر کا ایسا خزانہ جس کی مثال سودا، نظیر اور انیس کے علاوہ ہزار سال کے ادب میں ناپید ہے۔"

پیش رو اساتذہ کی طرح شستہ و رفتہ زبان استعمال کردی ہے اور لکھنو کی مستند اور ٹکسالی زبان کو بھی اپنے اظہار کے دوران ترجیح دی۔ اس فنی اور فکری ماحول میں جوشؔ نے مرصع کاری کا فن سیکھا۔ البتہ ہر بڑا تخلیقی ذہن اپنے تخلیقی اظہار کے لئے خود اپنی زبان خلق کرتا

میں دی ہے :

''جوش کی شاعری ان کے ذہنی ارتقاء کا آئینہ ہے۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کے جلال و جمال، حسن و قبح اور بلند ہستی کو بڑی خوبی سے منعکس کرتی ہے ان کی ذہنی کشمکش، فکری واماندگی، تصور پرستی سماجی عقائد ہر ایک کی جھلک ان کی ہزار ہا نظموں میں بکھری پڑی ہے۔''

اسی طرح جوش کی رباعیوں میں ایک ایسا شعری کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے جو روایات سے متصادم ہے اور سماج قانون اور زندگی کے دیگر لوازمات سے متعلق ایک مثبت سوچ رکھتا ہے۔

اس دہر میں اک نفس کا دھوکا ہوں میں
بجلی ہوں، بگولا ہوں، چھلاوا ہوں میں
گھبرائی ہوئی ہے جوش روحِ تحقیق
ہر ذرہ پکارتا ہے ''دنیا'' ہوں میں

یہ بزم گیر عمل ہے بے نغمہ وصوت
اس دائرے میں ولولۂ روح ہے فوت
یک رنگی و یکسانی اسلوب حیات
دراصل ہے ایک سانس لیتی ہوئی موت

جوش نے تکنیکی سطح پر رباعی کے لامحدود امکانات کو آزمایا ہے۔ اس میں ڈرامائی عناصر شامل کر کے اپنے اسلوب اور طرز بیاں کو زیادہ پر اثر بنایا ہے۔ وہ عموماً چھوٹے چھوٹے فقروں سے مکالمے کا کام لیتے ہیں۔ اس طرز بیان کے نمونے خیام اور سرمد کی رباعیوں میں بھی ملتے ہیں۔ اس تکنیک کے ذریعے ایک چھوٹی سے رباعی ایک مکمل اور

فنی تکمیلیت اور بھرپور انداز میں پیش کرتے ہیں۔ یہ چند رباعیاں ملاحظہ کیجئے۔

ممنوعِ شجر سے لطف پیہم لینے
عصاں کی گھنی چھاؤں میں پھر دم لینے
مشہور کرو کاشمر آپہنچا جوشؔ
اللہ سے انتقامِ آدم لینے

وہ آئیں تو ہوگی تمناؤں کی عید
مے زہرہ بنی تو روح مستی ناہید
ارمان بڑے گلے میں ڈھولک ڈالے
تھرکی کولے پہ ہات رکھ کر امید

دل کی جانب رجوع ہوتا ہوں میں
سرتا بقد خضوع ہوتا ہوں میں
جب مہر بیں غروب ہو جاتا ہے
پیمانہ بکف طلوع ہوتا ہوں میں

جوشؔ کے معاصرین خصوصاً رواںؔ، فراقؔ، امجدؔ اور یگانہ کی رباعیوں میں بھی اگر چہ فنی تکمیلیت کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ البتہ وہ گرج، زور احتجاج اور وفور جوش کی رباعیوں کے خاصہ ہے ان کے یہاں ناپید ہے۔

جوش کی رباعیاں ان کی شخصیت کا ایسا آئینہ نما ہے جن میں ہم جوش کو صحیح معنوں میں اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ دیکھ سکتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین کی یہ رائے صحیح طور سے ان کی رباعیوں پر صادق آتی ہیں جو انہوں نے ان کی نظمیہ شاعری کے بارے

ہے۔اپنی فکر کے اس حرکی پہلو کے ڈانڈے وہ نتشے سے ملاتے ہیں۔وہ نتشے کی طرح بے اصول اور بے راہ روی کے سخت مخالف ہیں ۔نتشے نے دنیا کوفوق البشر (Superman) کا تصور دیا ہے۔اس کا خیال تھا کہ ہرانسان اپنی داخلی صلاحیتوں کوترقی دے کرفوق البشر بن سکتا ہے وہ ہرچیز کوعقل کی کسوٹی پر جانچتا ہےاورفکر انسانی کوتقلید کی بندشوں سے آزاد کر دینا چاہتا ہے۔وہ اس دور میں حریت فکر کا پیغام دنیا کو دیتا ہے جب فلسفہ اور سائنس دونوں حریت فکر کے منکر اور جبریت کے علم بردار تھے۔وہ کائنات کی اصل مادہ یا مادی نہیں گردانتے ہیں بلکہ ارادہ یا خواہش اقتدار کوگردانتے ہیں۔ فوق البشر کاظہوراور تنازع للبقاء کا مطلب ماحول کے سامنے سرتسلیم خم کرنا نہیں ہے بلکہ اس سے جنگ کرنااوراپنی مرضی کے سانچے میں ڈھالنا ہےاس لیے صرف وہی افراد باقی رہیں گے جو باقی رہنے کے لیے جدوجہد کریں گےاس طرح نتشے کی رائے میں اصل خیال خواہش زیست نہیں بلکہ خواہش اقتدار ہے۔جوش بھی زندگی کا اصل مقصد جدوجہد اور حصول اقتدار کو ہی گردانتے ہیں۔وہ زندگی کے بارے میں نتشے کی طرح مثبت اندازِنظر رکھتے ہیں :

قانون نہیں کوئی فطرت کے سوا
دنیا نہیں کچھ نمودِ طاقت کے سوا
قوت حاصل کراورمولیٰ بن جا
معبود نہیں ہے کوئی قوت کے سوا

جینا ہے تو جینے کی محبت میں مرو
غارِ ہستی کونیست ہوہو کے مرو
نوعِ انسان کادرد اگر ہے دل میں
اپنے سے بلند تر کی تخلیق کرو

کامیاب ڈراما بن جاتی ہے اور بغیر نام کے کردار ابھرتے ہیں اور اپنا مکالمہ بول کر چلے جاتے ہیں۔ اس قسم کی رباعیاں فنی محاسن کے ساتھ ساتھ جمالیاتی کیف واثر کا مرقع بن جاتی ہیں۔ چند ایک نمونے ملاحظہ ہوں۔

کل رات گئے عین طرب کے ہنگام
سایہ وہ پڑا پشت سے آکر سرِ جام
تم کون ہو، ''جبریلؑ ہوں'' کیوں آئے ہو
سرکارِ فلک کے نام کوئی پیغام

بے نغمہ ہے اے جوش ہمارا دربار
اب عالمِ ارواح میں ٹک آؤ بھی یار
یہ کون بلا رہا ہے ''ہم ہیں اے جوشؔ''
آزاد، شرؔر، رفیعؔ ، شاعؔر، ابرار

بندے ! کیا چاہتا ہے ؟دام و دینار
یا دولتِ یا پندۂ زلف ورخسار
معبود انہیں نہیں کوئی چیز نہیں
اِلا آگاہی رموز واسرار

جوش کی نظموں کی طرح ان کی رباعیاں بھی قوی اور توانا حساس کی پیداوار ہیں۔ موضوعاتی سطح پر ان کی رباعیوں کی کئی تہیں ہیں۔ ان سب میں زیادہ دبیز تہہ حرکت وعمل کا پیغام ہے۔ وہ اپنی رباعیوں کا ڈھانچہ ان مظاہر پر کھڑا کرتے ہیں جن سے زندگی میں حرکت پیدا ہوتی ہے اس سے ان کی رباعیوں میں گرج اور بلند آہنگی پیدا ہوگئی

میری بیعت کے واسطے ہات بڑھا
پڑھ کلمہ لا اِلہ الا انسان

جوش کی رباعیوں میں زندگی پرست رجحانات سب سے زیادہ پائے جاتے ہیں۔ ان کی رباعیوں میں بصری پیکر وافر تعداد میں پائے جاتے ہیں اگرچہ سمعی اور لمسی پیکر بھی موجود ہیں۔ ان سے ان کے پرست رجحانات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اپنے ماحول اور اطراف وجوانب سے ان کا جو تعلق تھا وہ ظاہر ہو جاتا ہے اسی وجہ سے ان کے یہاں خورشید ،ہاتم، ذرات، انسان دن رات ، کامگار، شہریار ،دانش، جمود، انکار، اقرار، محدود، ضعیف ،انوار ،نظارہ، اُمید ،ہنسنا ، رونا، کتاب، آفتاب، فلک، قانون ، تارے، مذہب، چاند، اژدرہ ،صوت ،سانس، حسن، بے بسی جیسے الفاظ کا استعمال بتکرار پایا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنے اسلوب کو زیادہ سے زیادہ پراثر بنانے کے لیے مختلف شعری صنعتوں کے علاوہ تکرار لفظ سے اپنے اسلوب اور شعری اظہار میں جان ڈال دی ہے۔

اے زاہد حق شناس والے عالم دیں
حضرت کا مقام ہے فقط خلد بریں
انسان ابھی چل رہا ہے گھٹنوں گھٹنوں
اور آپ کو ہے قرب قیامت کا یقیں

خود سے نہ اُداس ہوں نہ مسرور ہوں میں
بالذات نہ روشن ہوں نہ بے نور ہوں میں
مختار سے مختار ہے مختار ہے تو
مجبور ہوں مجبور ہوں مجبوں ہوں میں

انسان کی تباہیوں سے کیوں ہلے دلگیر
کاکل میں بدل جائے گی کل یہ زنجیر
اس آدمِ فرسودہ کے زیرِ تخریب
اک آدمِ نو کی ہو رہی ہے تعمیر

جوش کے نزدیک فوق البشر کو پیدا ہونے میں ماحول، مذہب، قانون اور تہذیب مانع ہیں کیونکہ ان کی تشریح عملی جامہ پہنانے والے، اور تاویل کرنے والے ان کی اصل روح سے واقف نہیں ہیں۔ اسی وجہ سے وہ ماحول، قانون تہذیب کے اخلاف احتجاج کرتے ہیں۔

آزادیٔ فکر و درسِ حکمت ہے گناہ
دانا کے لیے نہیں کوئی جائے پناہ
اس اژ درِ تہذیب کے فرزند رشید
یہ مذہب و قانون، عیاذاً باللہ!

للہ ہمارے غرفۂ دیں کو نہ چھوپ
بل کھائیں گے مجتہد، بگڑ جائیں گے پوپ
یہ کہتی چلی آتی ہیں لاکھوں عقلیں
پہنے ہوئے آباء کے پرانے کنٹوپ

جوش تنازع للبقاء میں کامیاب انسان کو فوق البشر کی اعلیٰ مثال کہہ دیتے ہیں اور اس کا کرنا فخر کا باعث سمجھتے ہیں ۔

اے مردِ خدا نفس کو اپنے پہچان
انسان یقین ہے اور اللہ گمان

ساحل ، شبنم، نسیم میدان طیور
یہ رنگ یہ جھٹ پٹا یہ خنکی یہ سرور
یہ رقصِ حیات اوردریا کے اُدھر
ٹوٹی ہوئی قبروں پہ ستاروں کا یہ نور

ناگن بن کر مجھے نہ ڈسنا بادل
باراں کی کسوٹی پہ نہ کسنا بادل
وہ پہلے پہل جداہوئے ہیں مجھ سے
اس دیس میں ابکی نہ برسنا بادل

جوش کی رباعیوں کے سرمائے میں اہم سرمایہ ان رباعیوں پر مشتمل ہے جن میں زندگی اور عقل وفرد کے مسائل خمریاتی انداز میں بیان کئے گئے ہیں۔

"امجد حیدرآبادی کی رباعیاں جس طرح اپنے موضوع اور مواد کے اعتبار سے سرمدؔ سے قریب تر ہیں بالکل اسی طرح جوشؔ اپنے انداز جسارت، جوش بیانی، نکتہ آفرینی، فنی پختگی، شاعرانہ مصوری اور طنزیہ لب ولہجہ کی مناسبت سے عمر خیام سے قریب تر ہیں ۔[7] شراب اور متعلقات شراب کے ذریعے اپنی بات کو مؤثر ڈھنگ عطا کرنا اردو فارسی اور عربی شعراء کا اہم رجحان رہا ہے۔ عربی میں اخطل اور ابونواس اور فارسی میں حافظ وخیام نے اس کا سہارا لے کر شاعری کے دلکش اور لطیف نمونے پیش کئے ہیں۔ اردو غزل میں خمریاتی شاعری ریاض خیر آبادی اور عبدالمجید عدمؔ کے یہاں سب سے زیادہ پائی جاتی ہے رباعی میں خمریہ مضامین پر سب سے زیادہ رباعیاں جوش کے یہاں ملتی ہیں۔ اس بنیاد پر اگر ہم بقول سلام سندیلوی جوش کو اردو کے خیام لقب دیں تو بیجا نہ ہو" [8] جوش خمریات کے پردے میں خیام کی طرح حیات ومماات اور زندگی کے دیگر نکات کی عقدہ نشانی کرتے

جوش کی رباعیوں کا ایک اہم پہلو منظر نگاری ہے۔ مناظر فطرت کے ساتھ ان کو جو لگاؤ ہے۔ اس کا باضابطہ اظہار رباعیوں میں بطور خاص ہوا ہے۔ انہوں نے تشبیہات اور استعاروں کے ذریعے زبردست منظر نگاری کی ہے۔ ''جوش کو منظر نگاری پر غیر معمولی قدرت تھی نئی تشبیہات اور اچھوتے استعاروں اور تلازموں کی معنویت، جدید اور پر اثر ترکیبیں، لفظ کی مزاج شناسی اور حروف و اصوات سے بنائے ہوئے نقوش جوش کی تصویروں کو گویا اور متحرک بنا دیتے ہیں۔ جوش مناظر مظاہر کو مجسم بنا دینا چاہتے ہیں'' ۵ جس طرح محاکاتی کیفیت انہوں نے مناظر و مظاہر میں پیدا کی ہے اگر اس کو ادبی مصوری کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ منظر نگاری کے نمونے اردو کے دیگر اصناف خصوصاً مرثیہ اور مثنوی میں بدرجہ اتم موجود ہیں مگر جوش سے پہلے اس طرح رباعی میں منظر نگاری کم و کاست ہی موجود تھی۔ اس سے رباعی میں مقامیت زیادہ سے زیادہ پیدا ہوگی ہے۔ البتہ بقول ڈاکٹر سید اعجاز حسین

''مناظر قدرت کی تصویر کشی کے وقت نیچرل حالات کا نقشہ جوش کے جذبات کی رنگ آمیزی میں کس قدر دھندلا ہو جاتا ہے ان کا پیمانہ قلب جذبات سے اس قدر لبریز ہے کہ کائنات کے ہر ذرہ پر وہ جذباتی نگاہ ڈالتے ہیں'' ٦

بہر حال جوش کی منظریہ رباعیاں رباعی کے موضوعاتی منظر نامے کو وسیع کرنے کی اہم کوشش ہے۔

برسات ہے دل ڈس رہا ہے پانی
فرقت میں تری جھلس رہا ہے پانی
دل میں کبھی چبھتا ہے کلیجے میں کبھی
آڑا ترچھا برس رہا ہے پانی

ہے اور ایک ہوش مند طنز نگار کی طرح اپنے دور کی دکھتی رگوں پر انگلی رکھنے کی کوشش کی ہے اور اپنے سماج میں پیدا شدہ ناہمواریوں پر نشتر زنی کی ہے ادب کا کام نظامِ فکر تیار کرنا نہیں ہے بلکہ نظامِ فکر کے لیے بنیادی مواد فراہم کرنا ہوتا ہے اور اپنے معاصرین کو اپنے عصر کی ناہمواریوں اور نا آسودگیوں کی طرف متوجہ کرنا ہے۔ ایک دور کی تاریخ لکھنے والا جہاں خاموش رہتا ہے وہاں اس دور کا ادب بولتا ہے سودا کا قصیدہ تضحیک روزگار اسکی اہم مثال ہے جوش نے اپنے دور کی ناہمواریوں اور نا آسودگیوں کے ساتھ قدروں کی شکست وریخت پر زبردست احتجاج کیا ہے جوان کی ہوش مندی اور سماجی شعور کا بین ثبوت ہے۔ اس نوع کی رباعیوں میں گرج تیکھاپن اور تندی سب سے زیادہ نظر آتی ہے۔

تھے پہلے کھلونوں کی طلب میں بیتاب
پھر حسن کے جلوؤں سے رہے بے خور وخواب
اب ہیں زن وفرزند پہ دل سے قربان
بوڑھے ہیں مگر ہنوز بچے ہیں جناب

ہر رنگ میں ابلیس سزا دیتا ہے
انسان کو بہر طور دغا دیتا ہے
کر سکتے نہیں گنہ جو احمق ان کو
بے روح نمازوں میں لگا دیتا ہے

پر ہول شکم عریض سینے والو
خوں قوم تہی دست کا پینے والو
تم اہل خرد سے کیوں نہ رکھو گے عناد
خیرات پر احمقوں کی جینے والو

ہیں۔البتہ وہ شراب کو بادۂ عرفان میں نہیں بدلتے ہیں بلکہ عام شراب ہی رہنے دیتے ہیں۔

مفلوج ہر اصطلاح ایماں کر دے
فردوس کو رہن طاق نیساں کر دے
ساقی ہے مُغنی ہے چمن ہے مے ہے
اس نقد پہ سو اُدھار قربان کر دے

کیا تیغ ملے گا گل فشانی کر کے
کیا پائے گا توہین جوانی کر کے
تو آتشِ دوزخ سے ڈراتا ہے انہیں
جو آگ کو پی جاتے ہیں پانی کر کے

باغوں پہ چھا گئی ہے جوانی ساقی
سسکی وہ ہوائے زندگانی ساقی
ہاں جلد انڈیل جلد بہتی ہوئی آگ
آیا وہ برستا ہوا پانی ساقی

ہر علم و یقیں ہے اک گماں اے ساقی
ہر آن ہے اک خواب گراں اے ساقی
اپنے کو کہیں رکھ کے میں بھولا ہوں ضرور
لیکن یہ نہیں یاد کہاں اے ساقی

جوش کی وہ رباعیاں کافی جاندار ہیں جن میں انہوں نے طنزیہ اور تضحیک کا پہلو اپنایا

جلوؤں کی ہے بارگاہ میرے دل میں
غلطیدہ ہیں مہر وماہ میرے دل میں
اس دورِ خرد میں عشق گم ہو جاتا
ملتی نہ اگر پناہ میرے دل میں

اے رونق لالہ زار واپس آجا
اے دولت برگ و بار واپس آجا
ایسے میں کہ نو بہار ہے خلد بدوش
اے نازشِ نو بہار واپس آجا

ارواں کو بتاؤں کیا میں گھاتیں اپنی
خود کو بھی سناتا نہیں باتیں اپنی
ہر ساعت خوش ہے حالِ مسروقۂ وقت
قدرت سے چھپا رہا ہوں راتیں اپنی

مختصراً جس طرح جوش نے اردو نظم کو لہجے کی صلاحیت، موضوعاتی تنوع، اور بے پناہ لفظی سرمایہ کے ذریعے نیا موڑ دیا اسی طرح رباعی میں نئے موضوعات اور اپنی منفرد طرز ادا کے ذریعے ایک نئی توانائی اور طاقت بخش دی ہے ان کی رباعیاں اردو ادب کے ادبی سرمائے میں صحیح معنوں میں ایک اضافہ ہے۔ انہیں نہ صرف رباعی کے دامن کو وسیع سے وسیع تر کر دیا ہے بلکہ اس کو جدید نظم کے برابر کھڑا کر کے اس میں زندگی کی وسعت پیدا کر دی ہے۔

جوش کی رباعیوں کا ایک اور موضوع حسن و عشق ہے۔ جوش کا طبعی میلان اگر چہ تغزل اور معاملہ بندی کی طرف نہیں تھا بلکہ عقل و خرد اور شعور و وجدان کی طرف تھا پھر بھی ان کے یہاں بہت سی رباعیاں ایسی ملتی ہیں جن میں حسن و عشق کے تجربات اور وارداتِ قلبی کو بیان کیا گیا ہے۔ جوش اپنی عشقیہ شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''میری بیشتر عاشقانہ نظموں میں اس چیز کی (لوگ لیتے ہیں) کمی ہے جسے آہ فغاں اور سوز وگداز کہا جاتا ہے اگر ایسا ہے تو اس کی ذمہ داری ہے میری عشق ہائے کامران پر۔ میرے اٹھارہ بڑے بڑے عشقوں میں سے سترہ عشق ایسے رہے ہیں کہ جن کا محبوبوں کی طرف سے بھر پور جواب دیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ عاشق کامیاب ٹسوے نہیں بہایا کرتا'' [9]

اسی وجہ سے ان کی عشقیہ رباعیوں میں بھی اضمحلال کی بجائے حرکت، سوز کی بجائے گرمی، دروان بینی کے بجائے کشادہ منظری نظر آتی ہے۔ ان کی عشقیہ شاعری فراقؔ کی عشقیہ شاعری سے اس وجہ سے مختلف ہے کہ وہ حسن کی تجسیم کرتے ہیں البتہ جوشؔ حسن کی تجسیم بھی کرتے ہیں اور اسکو چھوتے بھی ہیں۔ اسی سلسلے میں پروفیسر شکیل الرحمٰن کی یہ رائے کافی اہمیت رکھتی ہے۔

''جوش نے حسن کو ایک مثبت قدر تصور کیا ہے جو جبلت کی پیداوار ہے۔ حسن سے انبساط حاصل ہوتا ہے [9]

اس طرح جوش کی عشقیہ رباعیاں بھی انفرادلب و لہجے، حسن و بیان بے ساختہ پن کے ساتھ تخلیقیت اور فنی تکمیلت اعلیٰ مرقعے ہیں :۔

جانے والے قمر کر رو کے کوئی
ثبت کے پیک سفر کو رو کے کوئی
تھک کر مرے زانو پہ وہ سویا ہے ابھی
رو کے رو کے سحر کو رو کے کوئی

''خضرِ راہ'' ......ایک جائزہ

اقبال ایک عہد ساز اور عہد آفرین شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ مفکرانہ بینش بھی رکھتے ہیں۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں جن شعراء نے جدید نظم کو فنی رچاؤ، فکری پختگی اور موضوعاتی تنوع کے ذریعے نئی وسعتوں سے آشنا کیا ہے۔ ان میں اقبالؔ کئی حیثیتوں سے کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اُردو نظم کو نہ صرف اپنے صلابتِ اظہار سے مزید استحکام بخشا بلکہ فنی دروبست کے ساتھ اسے جمالیاتی کیف واثر سے بھی آراستہ کیا ہے۔ ان کے فنی شعور، فکری پختگی اور صلابتِ اظہار کے پس پردہ ایک طرف مشرق کی مضبوط، مستحکم اور طویل روایت کارفرما ہے دوسری جانب ان کی بنیادیں مغربی علوم و تحریکات سے براہِ راست واقفیت پر کھڑی ہیں۔ اقبالؔ کی نظمیں معنوی امکانات کے ساتھ ساتھ موضوعاتی سطح پر بلند درجہ رکھتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے جدید نظم کو صحیح معنوں میں کائنات کی کشادہ نظری عطا کر دی ہے۔

اقبالؔ نے اگر چہ ابتداء میں آزادؔ اور حالیؔ کی قائم کردہ روایت پر چلنے کی کوشش کی مگر بہت جلد مشرق و مغرب کے شعری نظریات اور روایاتِ فن کو ہم آمیز کر کے انھوں نے اپنا الگ راستہ بنالیا ہے۔

اقبالؔ صرف جشنِ زندگی (Celebrations of Life) کے شاعر نہیں ہیں بلکہ

اشاریہ

(۱)۔انتخاباتِ کلیات جوش...... فضل امام،ص 24

(۲)۔کاشف الحقائق (جلد دوم)،نوہاب امداد امام اثر،ص 286

(۳)۔جوش ملیح آبادی خصوصی مطالعہ......مقالہ فکر جوش،ص 20

مرتب:قمر رئیس

(۴)۔جوش ملیح آبادی،انسان اور شاعر،پروفیسر احتشام ص 115

(۵)۔تاریخ ادب اُردو (ہمہ میرٹ ترقی پسند تحریک) (جلد چہارم)،سیدہ جعفر،ص 283

(۶)۔مختصر تاریخ ادب اُردو،ڈاکٹر سید اعجاز حسین ص 145

(۷)۔اردو رباعیات،ڈاکٹر سلام دہلوی ص 537

(۸)۔سید احتشام حسین،ذوق ادب اور شعور ص 225

(۹)۔آج کل،دہلی،جوش نمبر 1 اپریل 1995ء ص 46

(۰۱)۔اردو رباعی (فنی و تاریخی ارتقاء) فرمان فتح پوری ص 172

ہے۔اسی وجہ سے یہ اپنے دور میں بھی مقبول رہی اور آج بھی اس کی عصری معنویت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہ نظم اقبالؔ کے ان فکری رجحانات کی بھی ترجمانی کرتی ہے جن کو قومی اور آفاقی رجحانات کہا جاسکتا ہے۔

''خضر راہ'' موضوعاتی ہمہ گیری، ہمہ جہتی اور اسالیب بیان کی رنگارنگی کی بناء پر بے پناہ وسعت رکھتی ہے۔اس نظم میں اقبال نے نہ صرف عظمت آدم کے گیت گائے ہیں بلکہ مغربی تہذیب کے منفی اثرات اور سرمایہ ومحنت کی باہمی آویزش کو بھی ڈرامائی انداز میں بیان کیا ہے۔ ڈرامائیت اور مکالماتی اندازِ بیان سے اس نظم کے حسن اور اثر آفرینی میں مزید اضافہ ہوتا ہے۔ ہمارے کلاسیکل شعراء نے اپنے اظہار کو زیادہ سے زیادہ موٗثر بنانے کے لئے مکالماتی اندازِ بیان ضرور اختیار کیا ہے۔ میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، جان محمد عیشؔ، داغؔ، جلیلؔ مانک پوری کے یہاں موجود مکالماتی انداز ان کے حسنِ اظہار اور پیرائیہ بیان میں ایک نوع کارچاؤ اور صلابت پیدا کردیتا ہے۔مثلاً

کہا میں نے گل کو ہے کتنا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

(میرؔ)

کیفیت چشم اس کی تجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو میرے ہاتھ سے لیجو کو چلا

(سوداؔ)

ہم جو چلے تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے
تم جو چلو زمین چلے آسماں چلے

(جلیلؔ مانک پوری)

اقبالؔ نے بھی اپنی طویل اور مختصر نظموں میں اپنے حسن اظہار اور پیرایہ بیان کو زیادہ

وہ رقصِ حیات اور جشن کائنات کے نغمہ خواں بھی ہیں ۔انہوں نے اپنے کلام کو جمالیاتی لطف وانبساط ہی تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ انفس وآفاق کے جلال و جمال کو مرزا بیدؔل کی طرح تخلیقی حسن کے ساتھ بیان کر کے اپنی شاعری کا کینوس وسیع سے وسیع تر کر دیا ہے۔

اقبالؔ نے اُردو ادب کو موضوعاتی نظموں کا وسیع سرمایہ دیا ہے جو ہیئتی تجربوں ،موضوعاتی تنوع اور انتخاب لفظ (Poetic diction) کی بناء پر فوراً اپنا دامن پکڑ لیتا ہے۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ ان ہی بنیادوں پر اقبالؔ نے نہ صرف اپنے عصر کو اپنا ہم نوا بنایا بلکہ آج بھی ان کا شعری سرمایہ ہر اعلیٰ ادب کی طرح مسرت سے بصیرت کی طرف لے جاتا ہے۔

''خضرراہ'' ......اقبال کی مشہور ترین اور منفرد نظموں میں شمار کی جاتی ہے اور ساقی نامہ، مسجد قرطبہ، ذوق وشوق، شکوہ، جواب شکوہ کی طرح یہ اُردو کی اہم ترین نظم بھی ہے۔ یہ نظم ان کے پہلے اردو شعری مجموعے ''بانگ درا'' میں شامل ہے۔اس مجموعے میں نہ صرف حسن خیال اور دلآویزی بیان کے خوبصورت مرقعے موجود ہیں بلکہ ان کی فکری کشمکش بھی صحیح طور سے اسی مجموعے میں سامنے آتی ہے۔ یہ نظم 1922ء کے آس پاس معرض تخلیق میں آئی اور اپریل 1922ء میں انجمن حمایت الاسلام لاہور کے سالانہ اجلاس میں پڑھی گئی۔ یہ نظم بقول عبادت بریلوی ''علامہ اقبالؔ کی نظموں میں منفرد حیثیت رکھتی ہے کیونکہ اس آئینہ میں ان کے بنیادی خیالات ونظریات پوری طرح بے نقاب نظر آتے ہیں۔''

جس دور میں یہ نظم کہی گئی ہے وہ نہ صرف عالم اسلام بلکہ تمام ایشیائی اقوام کے لئے نازک ترین بلکہ کہنا چاہئے کہ پر آشوب دور تھا۔ مغربی قوتیں اپنے توسیع پسندانہ عزائم کی بنیاد پر امن عالم کے لئے ایک چیلنج بن چکی تھیں۔ ''خضرراہ'' اسی پس منظر کو لے کر معرض تخلیق میں آئی ہے۔

''خضرراہ'' نہ صرف اقبال کی بلکہ اُردو ادب کی پہلی نظم ہے جس میں عصری مسائل کو فنی رچاؤ اور ارتکاز کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہ نظم فنی دروبست اور بھرپور تخلیقی قوت رکھتی

میں مزید اضافہ ہوگیا ہے۔

ہر تخلیقی تجربہ اگرچہ اپنی زبان اپنے ساتھ لاتا ہے اس کے باوجود ہر کامیاب تخلیق کار اپنے تخلیقی اظہار کو زیادہ موثر بنانے کے لئے اپنی زبان خود خلق کرتا ہے۔ ہر زبان کا اپنا ایک کلچر ہوتا ہے۔ وہ جتنا اس لسانی کلچر سے واقف ہوگا۔ نئ زبان خلق کرنے میں اسے اتنی ہی آسانی ہوگی۔ اس کے ذریعے سے وہ گلدستۂ معانی کو نئے ڈھنگ سے پیش کر سکتا ہے اور ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھ سکتا ہے۔ اقبالؔ اس گُر سے صحیح معنوں میں واقف تھے۔ انہوں نے جدید و قدیم کے سرمایۂ لفظ کو اخذ و انتخاب کے عمل سے گزار کر ایک نئ زبان خلق کی ہے۔ اسی وجہ سے اقبالؔ کے یہاں زبان کا تخلیقی برتاؤ اور پیرایۂ اظہار ہر جگہ نئ معنونیت کے ساتھ اپنے حیطۂ اثر میں لیتا ہے۔ نظم ''خضرراہ'' میں بھی نئے تشبیہات و استعارات کے ساتھ نئ لفظیات اور تراکیبیں ایک نئ شعری کائنات خلق کرنے میں مدد دیتی ہے۔ حسب ذیل اشعار سے اس کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

وہ سکوتِ شام صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشم جہاں بین خلیل

اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کارواں
اہل ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل

نظم ''خضرراہ'' استفہامیہ انداز سے شروع ہوتی ہے اور مکالماتی پیرایۂ بیان اس کے کیف و اثر کو دوچند کر دیتا ہے۔ اس نظم کے ابتدائی حصے میں وہ موقع اور محل بھی حسن و خوبی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے جس میں شعری کردار آپس میں مکالمہ کرتے ہیں۔ چونکہ یہ واقعہ دورانِ شب وقوع پذیر ہوا ہے۔ اس وجہ سے نظم میں رات کی منظر کشی پوری جزئیات کے ساتھ بصری پیکروں کے ذریعے بڑی عمدگی سے کی گئی ہے۔ اس سے مظاہر فطرت کے تئیں اقبال کا میدان طبع صاف طور پھر ظاہر ہو جاتا ہے۔ مظاہر فطرت کی منظر کشی کی وجہ سے اس نظم میں گیرائی، وسعت اور توانائی پیدا ہوگئی ہے۔ ہماری شاعری میں اگرچہ مظاہر

موئثر بنانے کے لئے اکثر و بیشتر مکالماتی انداز اپنایا ہے۔ ''خضر راہ'' اس کامیاب اور پر اثر انداز بیان کی عمدہ مثال ہے۔ یہ نظم 85 اشعار پر مشتمل ہے اور چھ حصوں کی ایک مربوط کڑی ہے ان حصوں میں باہمی ربط پیدا کرنے کے لئے مختلف عنوانات قائم کئے گئے ہیں یعنی شاعر، جوابِ خضر، صحرانوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ ومحنت اور دنیائے اسلام۔ یہ نظم اپنی تکنیک کے اعتبار سے بالکل مکمل ہے اور اس میں ابتداء، وسط اور انتہا کے ساتھ وحدتِ فکر اور فنی ارتکاز کا خاص خیال رکھا گیا ہے اس میں دو شعری کردار آپس میں مکالمہ کرتے ہیں۔ ایک سوال کنندہ ہے جو بقول اقبال ''جویائے اسرارِ ازل'' ہے۔ دوسرا معلومات سے پُر، جہاں بین، جہاں آگاہ خضرؑ۔ جو اساطیری کردار بھی ہے۔ اقبال ان کا تعارف نظم میں اس طرح کرواتے ہیں:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگ شباب

یا

اے تیری چشم جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش
کشتیٔ مسکیں وجانِ پاک و دیوار یتیم
علم موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

خضرؑ چونکہ ایک اساطیری کردار ہے۔ اس وجہ سے تلمیحات اور اساطیری انسلاکات کا قدم قدم پر استعمال بڑی عمدگی سے کیا گیا ہے۔ خضرؑ، کشتی مسکین، جانِ پاک، دیوار یتیم، علم موسیٰ، سکندر، تثلیث، ابراہیمؑ، نمرود کی آگ، خلیل، کن فیکون، جوئے شیر، مورِ سلیماں، لعل بدخشاں، سمندر، محمود و ایاز، ساحرِ الموت، سامری، سبیل، جنت، وغیرہ ان میں قابل ذکر ہیں۔ اس نظم میں موجود فنی رچاؤ اور ہمہ گیری میں ان تلمیحات اور اساطیر سے اثر پذیری

بھی نظر آتا ہے، یہ ہے کہ وہ منظر کا تارو پود اس طرح بنتے ہیں جس طرح منظر ہونا چاہئے۔ یہ بڑے اور کامیاب آرٹ کی عمدہ مثال ہے۔

نظم ''خضرِ راہ'' میں زورِ بیان، سلیقۂ ادا اور جذباتی وفور اس وقت انتہا کو پہنچتا ہے جب سوال کنندہ خضرؑ سے، جو ظاہری اور باطنی علموں کا منارہ ہے، سے اپنے ذہنی تشویش اور روحانی کرب کا اظہار حسب ذیل سوالات کے ذریعے کرتا ہے۔

۱۔ آبادیاں چھوڑ کر صحرا نوردی کی طرف مائل کیوں ہے۔

۲۔ زندگی کا اصل راز کیا ہے یا زندگی بذات خود کیا چیز ہے۔

۳۔ ملکوکیت کیا ہے۔

۴۔ سرمایہ و محنت میں یہ باہمی آمیزش کیوں ہے۔

۵۔ ایشیاء والوں کا خرقۂ دیرینہ یعنی جامۂ اخوت تارتار کیوں ہے۔

۶۔ نو ترقی پذیر اقوام کے نوجوان کیوں متحد ہیں۔

۷۔ استعمار فطرتاً توسیع پسند کیوں رہا ہے۔

۸۔ دین کے محافظ کیوں دین فروش بن گئے ہیں۔

۹۔ ترکمانِ سخت کوش کو خاک و خون میں کیوں لتھڑایا جارہا ہے۔

۱۰۔ کیا یہ سامان اسی لئے مرتب تو نہیں کیا جارہا ہے کہ مسلمانوں میں ایمانی قوت اور دیگر اقوام میں قوتِ مدافعت مفقود ہوئی ہے۔

چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تیری ہے بے روز و شب وفرا و دوش
زندگی کا راز کیا ہے، سلطنت کیا چیز ہے
اور یہ سرمایہ محنت میں ہے کیا خروش
ہو رہا ہے ایشیاء کا خرقۂ دیرینہ چاک
نوجواں اقوام نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش

فطرت کی منظر کشی کرنے کی طویل روایت موجود ہے اور نظیر اکبر آبادی، انیس، آزاد اور حالی کے ذریعے اس روایت کو صحیح معنوں میں فروغ ملا ہے مگر اس روایت کو نئی سمت دینے میں اقبال نے اہم رول ادا کیا ہے۔ مظاہر فطرت کی منظر کشی اقبال کا پسندیدہ موضوع ہے۔ اس نظم میں رات کی منظر کشی بڑی چابک دستی اور بھرپور تخلیقیت کے ساتھ کی گئی ہے۔ عربی شاعری میں امراءوالقیس اور اردو میں غالب کی شاعری میں رات ایک ایسا ''گوشہ بساط'' ہے جس میں تمام حشر سامانیاں موجود ہیں۔ رات کی تاریکی جتنی پراسرار ہے دن کا اُجالا اتنا ہی پرشور و ہنگام پرور ہے۔ رات اور ایک پرسکون دریا کی جو منظر کشی اس نظم میں کی گئی ہے وہ تحیر خیزی کے ساتھ جذبۂ تحرّک بھی رکھتی ہے۔

شب سکوت افزا ہو آسودہ دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفل شیر خوار
موج مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب

اس نظم کا تار و پود بصری پیکروں کے ذریعے بُنا گیا ہے جس سے اقبال کے زندگی پرستانہ رجحانات کی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ اس نظم میں ساحل، دریا، رات، تصویرِ آب، موج، طاہر، آشیانہ، اسیر، انجم، ضو، گرفتار، ظلم، ماہتاب، رنگ، سحر، شباب، شہید، چشم، طوفان، صحرا، ہنگامہ، آگ، ریت، ٹیلا، آہو، سنگ، میل، صبح، جام، کارواں، جنت، تیشہ، سنگ گراں، مٹی، پیکر، چنگاری، حکمران، جادوگر وغیرہ الفاظ بصری پیکر اُبھارنے میں مدد دیتے ہیں۔ اقباؔل کی منظریہ شاعری اُردو ادب میں ایک منفرد مقام رکھتی ہے۔ جوشؔ کے یہاں بھی اگرچہ منظریہ شاعری کی طرف رجحان ملتا ہے مگر وہ مظاہر فطرت میں تحرک پیدا نہیں کرسکتے ہیں اور وہ ہر منظر کو تمام جزئیات کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں جیسا کہ وہ منظر ہے اس کے برعکس اقبال کا کمالِ فن جو اُن کی دیگر نظموں کی طرح ''خضرِ راہ'' میں

انہوں نے غیر مروجہ بحر بحرِ منسرح مطوی مسکوف / موقوف (مفتعلن/ فاعلن /مفتعلن/ فاعلن/ مفتعلن/ فاعلات/مفتعلن/ فاعلات میں کہی ہے۔ اردو شاعری میں اس وزن کا استعمال خال خال نظر آتا ہے البتہ جن نظموں میں مظاہر فطرت کی منظر کشی کی گئی ہے ان میں زیادہ تر مانوس اور مترنم بحریں اور اوزان زیادہ تر استعمال کیے گئے ہیں۔ خصوصاً بحر رمل، ہزج، کامل وغیرہ ان میں قابل ذکر ہیں۔ ''خضر راہ'' کی ترنم خیزی میں اس کی بحر اہم رول ادا کرتی ہے۔ یہ بحر رمل ہے اور اس کے ارکان فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلات ہیں۔ یہ اردو کی مترنم بحروں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ بحر حقیقی معنوں میں اس نظم کے کیف واثر کو دوبالا کر دیتی ہے۔

اس طرح نظم ''خضر راہ'' نہ صرف فکری وحدت، فنی رچاؤ اور صلابتِ اظہار کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے بلکہ موضوعاتی تنوع اور ارتکاز کی وجہ سے یہ ہمیشہ اپنے قاری کو مسرت سے بصیرت تک کے سامان فراہم کرتی رہے گی۔

☆☆☆

گرچہ اسکندر رہا محروم آب زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناؤ نوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموس دین مصطفیؐ
خاک و خون میں مل رہا ہے ترکمان سخت کوش
آگ ہے ، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

خضرؑ نے متذکرہ بالا سوالوں کا جواب بالترتیب دیا ہے چونکہ یہ متفرق سوالات ہیں اس وجہ سے جوابات میں باہم ربط پیدا کرنے کے لئے مختلف عنوانات قائم کئے گئے ہیں یعنی صحرانوردی، زندگی، سرمایہ ومحنت اور دنیائے اسلام ۔اقبال کو اپنے دور کے نامساعد حالات سے پیدا ہونے والی مایوسی ،تشکیک اور انتشار نے سب سے زیادہ متاثر کیا تھا اور وہ اس دور کے مختلف خارجی حالات اور سماجی ،سیاسی ،فکری اور تہذیبی تحریکوں کا گہرا شعور بھی رکھتے تھے ۔اسی وجہ سے ان کی شاعری ان کیفیات اور مشاہدات کی صحیح ترجمان بن کر سامنے آتی ہے۔اس طرح ان کی شاعری خالصتاً عصری مسائل تک محدود ہو کر نہیں رہ جاتی ہے بلکہ ایک دائمی اور دیرپا چیز بن کر سامنے آتی ہے۔اس طرح نظم ''خضر راہ'' اپنے عصر سے اوپر اُٹھکر دیرپا اور مکمل جوہر پارہ بن کر اپنا موجود منواتی ہے۔

اقبال کی شاعری کا ایک اہم پہلو جس سے عموماً صرفِ نظر کیا جا رہا ہے۔وہ ان کی شاعری کا عروضی پہلو ہے۔اقبال نے اپنے اسالیب بیان کو زیادہ مؤثر بنانے کے لئے نئی نئی بحروں اور اوزان کا استعمال بخوبی کیا ہے۔غالب کے بعد اقبال واحد شاعر ہے جس نے نہ صرف مطبوع اور مانوس اوزان اپنے تخلیقی اظہار کے لئے اپنائے ہیں بلکہ غیر مطبوع اور نامانوس بھی اختیار کئے ہیں۔اقبال نے نہ صرف غزلیں بلکہ طویل نظمیں بھی انہیں نامانوس اور غیر مطبوع اوزان بڑی روانی کے ساتھ کہی ہیں۔مسجد قرطبہ جیسی شاہکار نظم بھی

اقبال فکروفن کا چونکہ ایک وسیع نظریہ رکھتے تھے اِسی وجہ سے انھوں نے اپنے فنّی نکتۂ نگاہ کو اُردو شاعری کے روایتی دبستانوں تک محدود نہیں رکھا ہے اگر چہ وہ دونوں دبستانوں کے قدردان تھے بقول اقبالؔ ؎

اقبالؔ لکھنؤ سے نہ دلی سے ہے غرض

ہم تو اسیر ہیں خم زلفِ کمال کے

اُنہوں نے شعروادب کی روایتوں سے بھرپور انداز سے نہ صرف استفادہ کیا ہے بلکہ اُردو شاعری کے روایتی دبستانوں سے رشتہ جوڑنے کی کوشش بھی کی ہے۔ اقبال نے اپنی طبعی مناسبت کی بنا پر اپنے آپکو اُس دور میں مروجّہ اُردو شاعری کی قدیم روایت اصلاحِ سخن یا استادشاگردی کی روایت کے ذریعے خاص طور پر دبستانِ دہلی سے جڑنے کی کوشش کی ہے کیونکہ وہ اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ فن شاعری کافی دقیق اور مشکل فن ہے۔ جس کا اعتراف اُنہوں نے اپنے ایک خط میں ان الفاظ میں کیا ہے:۔

''حقیقت میں فن شاعری اس قدر دقیق اور مشکل فن ہے کہ ایک عمر میں بھی انسان اِس پر حاوی نہیں ہوسکتا'' ؎۲

اقبالؔ نے جس وقت شاعری شروع کی اُس وقت اردو کے ادبی منظرنامے پر امیر مینائی، جلال لکھنوی اور داغ دہلوی پورے طور سے چھائے ہوئے تھے۔ امیر مینائی اور جلال لکھنوی کے یہاں دبستان لکھنو کے نظریہ فن کی پیروی بڑی حد تک ملتی ہے۔ اس کے برعکس داغ نے اپنے فنّی اختصاص، منفرد شیوۂ گفتار اور زبان و بیان پر بے پناہ قدرت کے بل بوتے پر نہ صرف اپنے عصر کو اپنا ہم نوا بنایا بلکہ اُسے نئی سمت اور نیا رفتار بھی عطا کیا۔ اُن کا لب ولہجہ اتنا تابناک ہے کہ دور سے پہچان میں آتا ہے۔ اس میں شرینی، گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ تکلّف، تصنّع اور بناوٹ اس طرح ہم رشتہ ہے کہ ایک نیا طرزِ سخن خلق ہوا ہے جسکو صحیح معنوں میں دہلی اور لکھنؤ کے شعری امتیازات کا خوبصورت امتزاج کہا جاسکتا ہے۔ ان بنیادوں پر داغ کو اپنے عصر کی شعری روایت کا صحیح ترجمان کہا جاتا ہے۔

اقبالؔ اور اصلاحِ سخن کی روایت

اقبال کی شاعری بصیرت اور بصارت کا ایک ایسا آئینہ تمثال دار ہے جو اپنی فکری صلابت، موضوعاتی تنوع اور اثر آفرینی کے ذریعے مسرت سے بصیرت کی طرف لے جاتی ہے۔ اقبال کی شعری لے صحیح معنوں میں اُردو شاعری کی دانشورانہ لے ہے۔ البتہ یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ اقبال اپنے طبعی تقاضوں کے زیر اثر شعر سے فکر و فلسفہ کی طرف آئے ہیں۔ اُنکی شاعری میں فنّی رچاؤ پختگی اور ہنر مندی اس غایت درجہ کی ہے کہ اس میں موجود فکری پہلو اس سے زیادہ موثر اور اثر پذیر بن جاتا ہے۔ اقبال کی شاعری میں فکری عنصر اور فنّی نظام اسطرح ہم آمیز ہیں کہ دونوں کا گُنیا ملانے کے بعد ہی اُنکی شاعرانہ عظمت کے در صحیح معنوں میں وا ہو جاتے ہیں، اور تو اور اُنکی فنکارانہ عظمت کہیں بھی مفکرانہ عظمت کے نیچے دبتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اس طرح اقبال کی شاعری کا فنّی پہلو اُنکے فلسفہ حیات سے ایک الگ اور مستقل موضوع نہیں ہے۔ اگر چہ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا خیال اِس کے برعکس ہے بقول اُن کے ''شعر اقبال کا بحیثیت فن اقبال کے فلسفۂ حیات سے ایک الگ اور مستقل موضوع ہے''۔ [1]

اقبال کی شاعری میں سوداؔ، میرؔ، غالبؔ، مومنؔ، شاہ نصیرؔ، جان محمد عیشؔ اور دیگر شعرا کی طرح اُنکے نظریہ فن کی طرف جگہ جگہ واضح اشارے ملتے ہیں یہ اتنا بھرپور اور تربیت یافتہ ہے کہ اس سے اقبال کی شاعری کا مطالعہ کرنے والا کبھی اغماض نہیں برت سکتا ہے۔

شعر و سخن کے تذکروں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ہر شاگرد کے ساتھ اُستاد کا نام بھی اکثر لکھا ہوا ہے اور ہر اُستاد کے ساتھ اُس کے شاگرد کا نام جو نہ صرف شاگرد کے لئے باعثِ افتخار ہوتا تھا بلکہ درجۂ سند رکھتا تھا'' قدیم گلدستوں میں شعراء کی جو غزلیں شامل ہوتی تھیں اُن میں بھی بیشتر شاعروں کے نام کے ساتھ اُنکے اساتذہ کا نام بھی درج کیا جاتا تھا اور کسی شاعر کو بے اُستاد کہنا باعثِ تضحیک سمجھا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ بڑے سے بڑے اُستادِ فن اس الزام سے بچنے کے لئے فرضی اُستاد گھڑھ لیتے تھے۔ اُردو شاعری میں تلمذ کی روایت اِتنی اُستوار اور محکم ہے کہ بڑے سے بڑا فنکار بے اُستاد، کہنے میں شرماتا تھا؛ اور کچھ نہیں تو فرضی اُستاد ہی گڑھ لیتا تھا۔ غالبؔ اور اُنکا فرضی اُستاد ملا عبدالصمد کا معاملہ اِسی نوعیت کا ہے''۔

اصلاح کے معنٰی درستی کے ہیں۔ اصطلاحِ شعر میں اصلاح، معیوب و ناقص کلام کو بے عیب بنانے کا نام ہے۔ عربی میں ''الشعراء تلامیذ الرحمٰن'' کا مقولہ مشہور ہے اور ابتدائی زمانے میں عرب میں تلمذ کی روایت بالکل نہ تھی کیونکہ ابتداء میں شعراء اٹکل پر شعر کہتے تھے مگر جب خلیل بن احمد نے عروض ایجاد کیا اور بحور و اوزان شاعری کے لئے لازمی قرار دیئے گئے تو اُستاد شاگردی کا سلسلہ شروع ہوا۔ عربی میں فنِ اصلاح پر سب سے اہم اور معروف کتابیں النقد الشعر لقدامہ بن جعفر اور ابن رشیق کی ''کتاب العمدہ'' خاص اہمیت کی حامل ہیں صفدر مرزا پوری نے ''مشاطۂ سخن'' جو اساتذہ کی اصلاحوں پر مشتمل ہے کے ابتداء میں یہ بات کہی ہے کہ

> ''اصلاحِ شعر کے متعلق یہ متبرک لطیفہ کبھی بھلانے کے قابل نہیں ہے کہ حضرت رسولِ اللہ نے جب کعب بن زبیر کا خون ہدر کیا اور حکم دیا کہ جو شخص اِسکو پائے قتل کردے۔ کعب نے یہ سُن کر قصیدۂ بانت سعاد، نظم یا اور خود حاضر دربار رسول اکرمؐ ہو کر یہ قصیدہ سنایا جب آنحضرتؐ نے یہ شعر سنا۔

اقبالؔ ابتدائی مشق سے ہی داغ کے رنگ سخن اور نظریہ فن کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ ''بانگ درا'' کی غزلیں اِسی تتبع کی مثالیں کہی جاسکتی ہیں۔ اُنہوں نے اِسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ فنی رموز اور محاورہ بندی سیکھنے کے لئے خطوط کے ذریعے دیگر تلامذۂ داغ کی طرح اُن سے رابطہ بھی قائم کیا اور اپنے کلام پر فصیح الملک داغؔ سے اصلاح بھی لینے لگے۔ چونکہ اُس دور میں اصلاحِ سخن کی روایت موجود تھی اور داغ اُس کو فروغ دینے میں پیش پیش تھے اِسی وجہ سے وہ اس روایت کے ساتھ بھی جڑ گئے۔ وہ اگرچہ اکبر اور حالی کے ساتھ مزاجی طور پر ہم آہنگ تھے اس کے باوجود اُنہوں نے داغ کی روایت سے جڑنے میں ہی اپنی عافیت سمجھی۔ جگن ناتھ آزاد کی حسبِ ذیل رائے سے اس سلسلے میں مزید وضاحت ہوتی ہے:۔

> ''داغ کا اپنے اُستاد کے طور پر اقبال نے خود انتخاب کیا تھا اور ایسے وقت میں جب اکبر اور حالی ایسے شعرا دنیائے ادب میں موجود تھے۔ اکبر اور حالی وہ شاعر ہیں جن کے ساتھ اقبال مزاجی طور رہم آہنگ ہیں'' ۳؎

داغؔ اپنے رنگ کے منفرد شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ مصلح سخن بھی تھے۔ اُنہوں نے اپنے دور کو اپنی اُستادانہ صلاحیتوں کے ذریعے بھی زبردست متاثر کیا ہے۔ اِن امتیازات کی بنا پر اُردو کے بیشتر سخن ور اپنے آپکو داغ کی روایت سخن و تربیت سے منسلک کرنے کو باعثِ صد افتخار سمجھتے تھے۔ داغؔ نے اپنے ہزاروں شاگردوں کے کلام پر اصلاح دے کر نہ صرف اصلاحِ سخن کی روایت کو مزید استحکام بخشا بلکہ اُنکے اِس اقدام کے ذریعے عملی تنقید کی بنیادیں بھی مستحکم ہوگئیں۔

اصلاحِ سخن کی رویت اُردو شاعری کی دیرینہ روایت ہے اور اس کے آثار شعر و شاعری میں ابتداء ہی سے ملتے ہیں۔ یہ روایت ہمارے یہاں براہ راست عربی و فارسی سے منتقل ہوئی ہے۔ یہ روایت ایشیائی شاعری کو باقی زبانوں کے شعر و ادب سے الگ کرتی ہے اور یہ ایک منفرد روایت ہے کیونکہ یہ روایت مغرب میں بالکل موجود نہیں ہے۔

"قدماء کے پہلے دور سے اُردو شاعری نے بالکل ایک کسبی فن کی صورت اختیار کرلی اور شاگردی اور اُستاد کا باضابطہ سلسلہ قائم ہوگیا۔ اس لئے اساتذہ شعرائے اُردو کے کارناموں میں ایک بڑا کارنامہ جسکو اُردو شاعری کی تدریجی ترقی کے سلسلے سے الگ نہیں کیا جاسکتا تلامذہ کی تربیت و پرداخت ہے"۔ 7

شمالی ہند میں اصلاحِ سخن کی روایت کو شاہ حاتم دہلوی کے ہاتھوں ہی سے فروغ ملا ہے وہ شمالی ہند میں اِس روایت کے معمارِ اول ہیں۔ اور اُنکا سلسلۂ اصلاحِ سخن سوداؔ سے ہوتا ہوا داغ کی وساطت سے اقبالؔ، احسن، نوح، سیماب وغیرہ تک پہنچ جاتا ہے۔

شاہ حاتم کے سلسلے کو جس شاعر نے مزید استحکام بخشا وہ شاہ نصیر ہیں کیونکہ اُنکے کئی ایسے شاگرد ہیں جنہوں نے اصلاحِ سخن کی روایت کو صحیح معنوں میں استحکام بخشا۔ اُن میں ذوقؔ، مومنؔ، ظفر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ذوقؔ سے پہلے اس روایت کو فروغ دینے میں مصحفی، ناسخؔ اور آتشؔ بھی کافی سرگرم رہے ہیں۔

ذوقؔ کے تلامذہ میں داغؔ کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ وہ شاہِ حاتمؔ کے بعد اُردو ادب کے وہ خوش نصیب شاعر ہیں جن کے تلامذہ میں بڑے اہم شعرا شامل رہے ہیں۔ وہ اصلاحِ سخن کی روایت کو فروغ اور استحکام بخشنے میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ اُنکے بعد اس روایت کو فروغ دینے میں اُن کے شاگردوں مثلاً احسن مارہروی رسا رام پوری کافی سرگرم رہے اور اِسے ادبی تنقید کا درجہ دیا۔

اقبالؔ بھی ابتدائی مشقِ سخن کے دوران، فصیح الملک داغؔ کا خط کے ذریعے اپنا کلام اصلاح کے لئے بھیج کر اِس قدیم اور مروجہ روایت کے ساتھ جڑ گئے ہیں۔ اس سلسلے میں سر عبدالقادر رقم طراز ہیں:۔

"شعرائے اُردو میں اُن دنوں نواب مرزا داغؔ صاحب کا بہت شہرہ تھا اور نظام دکن کے اُستاد ہونے کی وجہ سے اُنکی شہرت اور بڑھ گئی تھی۔ لوگ جو

ان الرسول النور یستضاء بہ

مَھَندمن سیوف الھند مسلول

(بے شک رسول اللہ نور ہیں روشنی کی جاتی ہے اُن سے۔ایک تلوار ہیں ہند کی تلواروں سے جو تیز کاٹ والی ہے)

تو آپؐ نہایت خوش ہوئے اور چادر مبارک انعام میں مرحمت فرمائی۔.......حضرت افصح الفصحاء نے ارشاد فرمایا کہ "سیوف الھند" کو سیوف اللہ بنالو یہ اصلاح نہایت پسند کر کے اِسی طرح بنالیا اور شعر کی سچائی اور بلاغت کو آسمان پر پہنچادیا۔سیوف الھند سے سیوف اللہ نہایت اعلیٰ ہے" ۵

قدر بلگرامی (تلمیذِ غالبؔ) اپنی کتاب "قواعد العروض" میں یہ پورا واقعہ دہرانے کے بعد لکھتے ہیں کہ "اصلاح لینا سنت ہے"۶

شعرائے فارس نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا ہے اِسکی تصدیق تاریخ ادبیات ایران کے علاوہ صائب تبریزی کے اِس شعر سے بھی ہوتی ہے ؎

از ادب صائب خموشم ورنہ در

ہر وا دیئے

رتبہ ٔ شاگردی من نیست اُستادِ مرا

(صائب)

فارسی میں اس فنِ اصلاح اور فنی معلومات کے بارے میں چہار مقالہ عروضی سمرقندی اور شمس الدین محمد بن قیس رازی کی کتاب "المعجم فی معاثر اشعار العجم" کلیدی اہمیت کی کتابیں ہیں۔

اُردو میں اصلاحِ سخن کی روایت کے ابتدائی آثار باضابطہ طور پر جنوبی ہند سے ملتے ہیں۔اس کی تائید اور وضاحت عبدالسلام ندوی کے اِس اقتباس سے ہوتی ہے:-

اقبالؔ داغ کے شیوۂ گفتار سے حد درجہ متاثر تھے اور انہوں نے اِسی کو بنیاد بنا کر نیا طرزِ تکلم ایجاد کر دیا ہے۔ اِسی درجہ سے اُنکی ابتدائی شاعری لسانی داؤ پیچ اور محاورہ بندی کے گرد گھومتی نظر آتی ہے۔ اِس کے علاوہ داغؔ سے رشتہ تلمذ قائم کرنے سے ایک فائدہ انہیں یہ بھی ہوا کہ وہ اپنی شاعری میں ابہام، اغراق اور ژولیدہ بیانی سے پورے طور سے محترز ہو گئے جس سے اُن کی شاعری میں زبردست اثر آفرینی پیدا ہو گئی۔

اقبالؔ نے ذہنی طور پر دبستان داغؔ سے وابستگی اور فنّی رموز اور بیان و بدایع سے صحیح معنوں میں آگہی رکھنے کے باوجود زبردست اصرار کے بعد چند ہی شعرا کو مشورہ سخن سے نوازا ہے جن کے ذریعے اُنہوں نے اصلاحِ سخن کی روایت کو جاری رکھنے کا اہم فریضہ ادا کیا ہے۔

اقبالؔ نے اپنے منفرد شیوۂ گفتار اور انفس و آفاق سے تعلق کی بنا پر اپنے بعد کے شعر و ادب کو فکری اور فنّی سطح پر زبردست متاثر کیا ہے اُردو نظم اقبال کے طرزِ تکلم کے گرد آج بھی گھومتی ہوئی نظر آتی ہے فیضؔ، میراجیؔ، ن۔م۔ راشدؔ، سردار جعفری، کیفی اعظمی اور مجید امجد کے یہاں اقبالؔ کے فکری اور فنی اثرات ہزار پردوں میں چھن کے صاف طور سے نظر آتے ہیں۔ البتہ اقبالؔ نے شعر و سخن میں کسی کو براہ راست اپنا شاگرد نہیں بنایا ہے اگر چہ وقت وقت پر شعر و سخن کے پرستار اُن سے اصلاحِ سخن اور مشورۂ سخن کے لئے رجوع کرتے رہے ہیں۔ فن اور فنّی باریکیوں سے واقفیت اُنکی تخلیقات سے جگہ جگہ ظاہر ہوتی ہے وہ حسن معنیٰ کے ساتھ حسنِ اظہار پر بھی زور دیا کرتے تھے اِسی وجہ سے وہ اپنی شاعری میں دلکش آہنگ پیدا کرنے کے لئے نئی نئی بحریں استعمال کرتے تھے۔ انکی شاعری میں موجود عروضی نظام ایک نئے شعری آہنگ کے لئے راہیں ہموار کرتا ہے۔

اقبالؔ رچا ہوا تنقیدی شعور رکھتے تھے اِسی وجہ سے اُنہوں نے اپنا کلام وقت وقت پر اضافے کے عمل سے گذارا ہے اور اپنے کلام پر نظر ثانی بھی کی ہے سید سلیمان ندوی کو وہ ایک خط میں لکھتے ہیں:-

"اُردو نظموں کا مجموعہ (بانگ درا) اب تک مرتب نہ ہو سکنے کی

اس کے پاس جا نہیں سکتے تھے خط وکتابت کے ذریعے دور ہی سے اُن سے
شاگردی کی نسبت پیدا کرتے تھے غزلیں ڈاک میں اُنکے پاس جاتی تھیں
اور وہ اصلاح کے بعد واپس بھیجتے تھے۔......شیخ اقبال نے بھی خط لکھا اور چند
غزلیں اصلاح کے لئے بھیجیں اس طرح اقبال کو اُردو زبان دانی کے لئے بھی
ایسے استاد سے نسبت ہوئی جو اپنے وقت میں زبان کی خوبی کے لحاظ سے فنِ
غزل میں یکتا سمجھا جاتا تھا"۔ ۸

داغؔ کسی شاعر کو حلقۂ شاگردی میں شامل کرنے سے قبل اُس کے کلام کو بطور نمونہ دیکھتے تھے تاکہ اس کی افتادِ طبع کا صحیح اندازہ لگایا جا سکے۔ ہوسکتا ہے کہ اقبالؔ کے طبعی میلان کی بنا پر داغ نے اُنہیں فارغ الاصلاح قرار دیا ہو۔ اقبال کا داغ کے ساتھ رشتہ تلمذ اگرچہ کافی محدود عرصے کے لئے رہا اس کے باوجود وہ داغ اسکول سے شعوری اور غیر شعوری طور پر ہمیشہ وابستہ رہے ہیں اور وہ اِس وابستگی کو باعثِ فخر بھی سمجھتے رہے ہیں، اس کا اعتراف وہ اپنی تخلیقات میں جگہ جگہ کرتے رہے ہیں ؎

نسیم و تشنہ اقبالؔ کچھ نازاں نہیں اِس پر
مجھے بھی فخر ہے شاگردی داغِ سخنداں پر

یا

جنابِ داغؔ کی اقبال یہ ساری کرامت ہے
ترے جیسے کو کر ڈالا سخنداں بھی سخنور بھی

احسن مارہروی کے نام اُنکے ایک خط سے اِس پر مزید روشنی پڑتی ہے لکھتے ہیں:۔

"......ایک تکلیف دیتا ہوں اگر آپ کے پاس استاذی حضرت
داغؔ کی تصویر ہو تو ارسال فرمایئے گا......غالباً کسی نہ کسی اُستاد بھائی کے
پاس ضرور موجود ہو گی۔ اگر آپ کو معلوم ہو تو از راہ عنایت جلد مطلع
فرمایئے" ۹

ایک اہم اضافہ اور کلیدی کتاب ہے۔ اقبال کے ساتھ اُنکی مراسلت اور مکاتبت کا سلسلہ کافی طویل عرصے تک رہا ہے اُنکے یہاں قدیم رنگ کے علاوہ حالی اور اقبال کے اثرات صاف طور پر نظر آتے ہیں۔ اُنہوں نے ابتدائی مشق کے دوران اور زمانے کے رواج کے مطابق پہلے الطاف حسین حالؔی کی خدمت میں تلمذ کے لئے لکھا۔ حالؔی نے ضعیفی کا عذر پیش کیا اور مشورہ دیا کہ علامہ اقبال کی شاگردی اختیار کی جائے۔ سالکؔ نے اقبال کو خط لکھا تو اُنہوں نے جواباً لکھا کہ

"ہر شخص کو طبعیت آسماں سے ملتی ہے اور زبان زمین سے اگر آپ کی طبعیت شعر گوئی کے لئے موزون ہے تو آپ خود بخود اِس پر مجبور ہونگے۔ رہا زبان کا مسلۂ، تو میں اِس کے لئے موزون اُستاد نہیں ہوسکتا۔ مثل مشہور ہے کہ شاعری ایک بے پیرا فن ہے لوگ اِس مثل کو شاعری کی تحقیر کے لئے استعمال کیا کرتے ہیں۔ لیکن میرے نزدیک یہ حقیقت ہے کہ شاعری میں کسی پیر واستاد کی ضرورت نہیں۔ آپ کے کلام سے ہونہاری ٹپکتی ہے اگر آپکا شاگردوں پر مُصر ہی ہوں تو داغؔ صاحب کے شاگردوں میں سے دو کا نام لکھتا ہوں۔ اُن سے رجوع کیجئے۔ سید محمد احسن مارہروی اور منشی حیات بخش رسا مصاحِب دربار رام پور آپ مفید الاشعراء، رسالۂ تذکرہ وتانیث (جلال) اور تحفۃ العروض ضرور دیکھ لیجئے"۔ [11]

اقبال کے مشورے کے بعد عبدالحکیم سالکؔ حیات بخش رسا رام پوری [12] کے تلامذہ میں شامل ہو گئے۔ البتہ اقبال کی صحبتوں سے وہ برابر مستفیض ہوتے رہے اور برابر خط وکتابت بھی کرتے رہے۔

عبدالمجید سالکؔ کو جب وہ لاہور میں قیام پذیر تھے رائے بہادر پنڈت شیونارائن شمیمؔ نے مس اپلا ویلرول کاکس کی ایک انگریزی نظم Solitude ترجمے کے لئے بھیجی۔ سالکؔ نے اسکا منظوم ترجمہ علامہ اقبال کی خدمت میں اصلاحِ کے لئے پیش کر دیا۔ علامہ

ایک وجہ بعض نظموں پر نظر ثانی کرنا ہے جس کے لئے فرصت نہیں ملتی''۔

اتنا ہی نہیں وہ ہر تخلیق کو زیورِ طبع سے آراستہ ہونے کے بعد بھی وقتاً فوقتاً ترمیمات کرتے رہتے تھے۔ ذیل میں چند مثالیں دی جاتی ہیں اور ان ترمیمات کو بھی ہم اصلاحِ سخن کی ایک کڑی گردان سکتے ہیں:-

ابتدائی شکل	موجودہ شکل
پنجاب کیا دکن کیا بنگال بمبئی کیا	ہندی مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا
ہندی ہیں ہم وطن ہے ہندوستان ہمارا	ہندی ہیں ہم وطن ہے ہندوستان ہمارا
کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری	کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری
صدیوں سے آسماں ہے نا مہرباں ہمارا	صدیوں رہا ہے دشمن دورِ جہاں ہمارا
کبھی ہے حقیقتِ منتظر نظر آلباس مجاز میں	کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آلباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں	کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں
گیسوئے اُردو ابھی منت پذیر شانہ ہے	گیسوئے اُردو ابھی منت پذیر شانہ ہے
شمع یہ جوئندۂ دل سوزئ پروانہ ہے	شمع یہ سودائی دل سوزی پروانہ ہے

اقبال سے اصلاحِ سخن کے لئے باضابطہ طور پر رجوع کرنے والوں میں عبدالمجید سالک، شوق سندیلوی، خان محمد نیاز الدین خان، شاطر مدراسی، شاکر صدیقی اور احمد شہاب قابل ذکر نام ہیں۔

اقبال سے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا اصلاحِ سخن کے لئے نہ صرف اُنکے معاصر شعراء اُن سے رجوع کرتے تھے بلکہ مختلف طریقے سے انہیں اصلاحِ سخن کے لئے مائل بھی کرنے کی کوشش کرتے تھے البتہ وہ زبردست اصرار کے باوجود ہمیشہ کنی کاٹ کے گزرتے تھے اور بلا بتائے۔

اقبال سے مشورۂ سخن کرنے والوں میں عبدالمجید سالک کا نام سرفہرست آتا ہے۔ وہ صحافی، شاعر اور افسانہ نگار بھی تھے۔ اقبال کی سوانح حیات ''ذکر اقبال'' اقبالیاتی ادب میں

خاندان سے ہے اور اُن کا پورا خاندان سخن وروں کا ہے۔ وہ ایک فطری شاعر تھے اور بلند پایہ مفکر بھی۔ جنوبی ہند میں شاطر مدراسی کو مفکر شاعر ہونے کا فخر حاصل ہے[15] آپکی طبعی مناسبت فکر و فلسفہ کے ساتھ ساتھ قصیدہ گوئی کی طرف تھی۔ آپکی تصانیف میں ''اعجازِ سخن'' ایک معرکتہ الآرا قصیدہ ہے۔ اُنہوں نے اقبال سے نہ صرف اس قصیدے کے بارے میں رائے جاننی چاہی بلکہ اس پر اصلاح دینے کی درخواست بھی کی۔ اقبال نے اشعار پر حسبِ ذیل الفاظ میں اپنی رائے پیش کی:۔

''اکثر اشعار نہایت بلند پایہ اور معنیٰ خیز ہیں۔ بندش صاف اور ستھری اور اشعار کا اندرونی درد مصنف کے چوٹ کھائے ہوئے دل کو نہایت نمایاں کر کے دکھا رہا ہے۔ انسان کی روح کی اصلی کیفیت ''غم'' ہے ہر خوشی ایک عارضی شے ہے۔ آپ کے اشعار اس امر پر شاہد ہیں کہ آپ نے فطرت انسانی کے اس گہرے راز کو خوب سمجھا ہے'' [16]

اقبال سے شاطر مدراسی نے باضابطہ طور پر انکے اشعار میں موجود فنّی اسقام کو درست کرنے کی خواہش بھی ظاہر کی ہے جسے اقبال نے بڑے سلیقے سے ٹال دیا۔ اقبال اُنکے اس اصرار کے جواب میں انھیں لکھتے ہیں:۔

''آپ نے ارشاد فرمایا ہے کہ میں اسکے سقموں سے آپکو آگاہ کروں۔ میں آپکے حسنِ ظن کا ممنون ہوں مگر بخدا میں یہ قابلیت نہیں رکھتا ہوں کہ آپکے کلام کو تنقیدی نگاہ سے دیکھوں'' [17]

اس انکار کے باوجود اقبال نے اس قادر الکلام شاعر کے ایک شعر میں ایک لفظ بدل کر اصلاحِ سخن کا فریضہ ادا کیا ہے شعر یہ ہے ؎

اپنا اپنا ہے مقدر بال و پر کا کیا گناہ کوئی جل مرتا ہے بلبل، کوئی ہوتا ہے شہ
= = = = = = قصور = = = = = =

یہ قصیدہ مخزن میں شایع ہو چکا ہے اور اِس کے کئی اشعار زبان زدِ عام ہیں ؎

نے کئی جگہ اصلاح فرمادی سالک اس سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

''اصلاح کے بعد میں نے گذارش کی کہ 1980ء میں آپ ہی کے مشورے کے مطابق میں نے کتابیں پڑھیں اور رسا صاحب سے اصلاح بھی لی اور آج براہِ راست بھی ایک نظم آپ سے درست کرالی۔ کیا اب بھی میں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ میں آپ سے شرفِ تلمذ رکھتا ہوں؟ اس پر بہت ہنسے اور فرمانے لگے۔ آپ کا جس طرح جی چاہے سمجھ لیجئے۔ لیکن میں تو سرے سے شعر میں اُستاد شاگردی کے انسٹی ٹیوشن ہی کا قائل نہیں۔ یوں جو کچھ مجھے آتا ہے کسی دوست کو بتانے میں مجھے تامل بھی نہیں''۔ [۱۳]

چونکہ عبدالمجید سالک کے فکروفن کو اقبال کی صحبتوں سے فروغ حاصل ہوا اور بعض دفعہ اُنکی تخلیقات پر اصلاح بھی دی اس طرح ہم انہیں اُنکے تلامذہ میں شامل کر سکتے ہیں اور اُن مشوروں کو جو اقبال نے انہیں دیئے ہیں اصلاحِ سخن کی روایت کی ایک کڑی کے طور پر مان سکتے ہیں۔

اقبال نے خان محمد نیاز الدین خان کا تعلق اُنکی علم دوستی کی وجہ سے ہوا ہے۔ وہ شعرو سخن کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے اور داغ کا رنگ سخن اُنکا پسندیدہ رنگ تھا اِسی کے زیرِ اثر شاعری شروع کی۔ اور انہوں نے پیامِ مشرق کا اُردو میں منظوم ترجمہ بھی کیا ہے اور یہ اقبال کی نظر سے بھی گزر چکا ہے البتہ اقبال نے انہیں اِسکی اشاعت سے اِس وجہ سے منع کیا کہ اصل کتاب نگاہوں سے اوجھل ہو جائے گی''۔ [۱۴]

خان محمد نیاز الدین خان فارسی اور اردو میں فکرِ سخن کرتے تھے۔ اُسی وجہ سے اپنا فارسی کلام غلام قادر گرامی کی خدمت میں بھیجا کرتے تھے اور اُردو کلام اقبال کی خدمت میں بغرض اصلاحِ بھیج دیا کرتے تھے۔

اقبال سے اصلاحِ سخن کے لئے رجوع کرنے والوں میں شمس العلماء، لسان الحکمت محمد عبدالرحمٰن شاطر مدراسی کا نام بھی آتا ہے۔ شاطر مدراسی کا تعلق مدراس کے والا جاہی

ایک اور خط میں شاکر صدیقی اقبال کو مزید ایک خط میں پوچھتے ہیں کہ "اشک ندامت کو "کوہ نور" سے تشبیہ دینا درست ہے یا نہیں اقبال اسکو درست نہیں مانتے ہیں۔ اقبال کا ایک خط جو اُنھوں نے شاکر صدیقی کو لکھا ہے اس میں فنّی معلومات کے بارے میں واضح اشارے ملتے ہیں اور یہ خط اصلاحِ سخن کی روایت کے سلسلے میں کافی اہمیت کا حامل ہے ملاحظہ فرمائے۔

"......آپکے اشعار کی خامیوں پر نشان لگا دیئے ہیں......تراکیب و الفاظ کی ساخت و انتخاب محض ذوق پر منحصر ہے۔ اور ایک حد تک زبانِ فارسی کے علم پر۔ آپ فارسی زبان کی کتابیں خصوصاً اشعار پڑھا کریں۔ مثلاً:

دیوان بیدل، نظیری نیشاپوری، صائب، جلالِ اسیر، عرفی، غزالی، مشہدی، طالب آملی۔ انکی مزادلت سے مذاق صحیح خود بخود پیدا ہوگا اور زبان کے محاورات سے بھی واقفیت پیدا ہوگی۔ عروض کی طرف خیال لازم ہے۔

اس نظم کا پہلا مصرع ہی بہ اعتبار عروض غلط ہے۔ زنجیر، فقیر، وزیر، عسکری، روکشی، تفسیر، خوان مسلم کا خوشہ چین وغیرہ (دو الفاظ پڑھے نہیں گئے) پست اور خلافِ محاورہ ہیں۔ خوان کا زُلّہ رُبا کہتے ہیں "ہے" کے "ی" کو طول دینا بُرا معلوم ہوتا ہے۔

"آہ" میں "ہ" کی آواز کو چھوٹا کرنا یوں بھی بُرا ہے۔ ایک ہی مصرعے کو اُردو میں چار اضافتیں بری معلوم ہوتی ہیں۔ اس سے فارسی والے بھی محترز ہیں۔ [۲۱]

اقبال نے شاکر صدیقی کو صرف فنّی باریکیوں سے آگاہ نہیں کرایا ہے بلکہ بعض اوقات مصرع بدل کر اُسکی توجیہ بھی کی ہے۔ اصلاحِ سخن کے سلسلے میں اقبال کے حسب ذیل آرا کافی اہم بھی ہیں اور قابل توجہ بھی

گورکن کے چھوٹے بچے رو رہے ہیں بھوک سے
کوئی مر جائے تو یہ جی جائیں گے پروردگار

اقبال سے اصلاحِ سخن کے لئے رجوع کرنے والوں میں شاکر صدیقی ایک اور اہم نام ہے اُنہوں نے 1921ء میں اقبال سے اپنے کلام پر اصلاحِ لینے کے لئے خط و کتابت شروع کی وہ اُن سے برابر مشورہ سخن کرتے تھے۔ اقبال نے جگہ جگہ اُنہیں کئی مفید مشورے دیئے ہیں جن پر عمل کرنے کے بعد ہی ایک سخن ور کمالِ فن حاصل کر سکتا ہے زبان کی دُرستی، حشو و زوائد سے اجتناب اور محاورہ بندی کے بارے میں اقبال نے انہیں کئی مشورے دیئے ہیں۔ اس کے علاوہ اُنہوں نے کئی اشعار میں موجود فنی اسقام کو نشان زد کرنے کے بعد اُسکی توجیہہ بھی کی ہے ملاحظ کیجئے:۔

"آپ کی نظم اچھی ہے مگر اس میں بہت سے نقائص ہیں میں نے اُن پر نشان کر دیے ہیں...... الفاظ حشو سے پرہیز کرنا چاہئے۔ آپکی نظم میں بہت سے الفاظ حشو ہیں۔ محورہ کی درستی کا بھی خیال ضروری ہے۔
"سودا" سر میں ہوتا ہے نہ دل میں علیٰ ہذا القیاس عمد کو یا وعدہ کو بالائے طاق رکھتے ہیں۔ نہ بالا بام وغیرہ۔ اِسی طرح مرکب کی عنان ہوتی ہے نہ امام بہت سے الفاظ مثلاً "چونکہ"، "تعاقب" وغیرہ اشعار کے لئے موزون نہیں ہیں، اُن سے احتراز اولیٰ ہے۔
ہے خوشی تجھکو کمال...... النحہ کے دوسرے مصرے میں ہر کی "ہ" تقطیع میں گرتی ہے سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ یہ طویل نظم ہے"۔ ۱۸

شعر میں اضافت کی حالت میں نون کا اعلان درست نہیں ہے اِسکی طرف اقبال شاکر صدیقی کو اسطرح متوجہ کرتے ہیں:۔

"اضافت کی حالت میں اعلانِ نون غلط ہے کبھی نہ کرنا چاہئے طول ہر گز نہ ہونا چاہیے میں نے پہلے بھی آپ کو لکھا تھا"۔ ۱۹

اور اُن غزلوں کو اساتذہ کی اصلاحوں اور توجیہہ کے ساتھ بے کم وکاست ''اصلاح سخن'' کی شکل میں 1926ء میں شائع کر دیا۔ یہ کتاب ایک ہی دور سے تعلق رکھنے والے اساتذہ سخن کے معیار فن، اختلاف طبع اور اصلاحِ دینے کے طریقے سے صحیح معنوں میں واقفیت بہم پہنچاتی ہے۔ اس کتاب کی تقریظ نیاز فتح پوری نے دیباچہ عبدالحلیم شرؔ اور مقدمہ سلطان حیدر جوش نے لکھا ہے۔ ان سولہ غزلوں پر جن اساتذہ نے اصلاح دی ہیں اُن میں احسن مارہروی، آرزو لکھنوی، اقبالؔ، بیخود دہلوی سائل دہلوی، ثاقب لکھنوی، جلیل مانک پوری، ریاضؔ خیر آبادی، شاد عظیم آبادی، صفیؔ لکھنوی عزیزؔ لکھنوی، فانی بدایونی، مضطر آبادی، نظم طباطبائی، وحشت کلکتوی اور دیگر کئی اہم نام شامل ہیں۔

اقبال سے شوق سندیلوی نے جب اصلاح سخن کے سلسلے میں رابطہ کیا اور اپنی اُردو غزلیں بغرضِ اصلاح بھیجی اقبال نے یہ کہہ کر کہ میں اس رنگ کی شاعری سے بے بہرہ ہوں'' پہلو بچانے کی کوشش کی۔ اِس کے بعد اُنہوں نے ایک اور غزل اصلاح کے لئے بھیجی اس میں اقبال کو خامی نظر نہیں [۲۴] آتی اور حسب ذیل شعر کے مضمون کو پرانا اور مبتذل قرار دیا۔ [۲۵]

جز خواب نہیں وعدہ باطل کلی حقیقت

جزو وہم نہیں موجۂ طوفان تمنا

شوقؔ سندیلوی نے جب بھانپ لیا کہ اقبال اُنکے اُردو کلام پر اصلاح دینے سے پہلو تہی کر رہے ہیں اُنہوں نے فارسی کی ایک نعتیہ غزل اصلاحِ کے لئے اُنکی خدمت میں بھیجی جس پر اقبال نے توجہ سے اصلاحِ دی ہے یہ غزل سات اشعار پر مشتمل ہے اور اسکا مطلع ہے۔

دلا باش قربان آن ملک گیرے کہ بے تاج و اورنگ بخشد سریرے

اقبال نے دو اشعار پر اصلاح دی ہے اور ایک شعر کو قلمزد [۲۶] کر دیا ہے اور اس شعر کو خوب کہا ہے۔

ہمہ غیر محدود در ملکِ باطن بظاہر بہ قیدِ تعیّن اسیرے

''یعنی مدہوشوں کو تو آمادۂ پیکار کر'' اس مصرے میں پیکار کا لفظ ٹھیک
نہیں ہے یوں کہہ سکتے ہیں یعنی اپنی محفل بے ہوش (یا مدہوش) کو ہشیار کر
ابھی خامیاں اس نظم میں ہیں جو یقیناً دو چار بار پڑھنے سے آپ کو معلوم ہو
جائیں گی...... گذشتہ خط میں جو آپ نے نظم لکھی تھی اُس میں ایک لفظ
''زمام'' تھا جس پر میں نے اعتراض کیا تھا۔ غالباً میں نے یہ اعتراض کیا تھا
کہ زمام کا لفظ ناقہ یا شتر کیلئے خاص ہے۔ مُرکب کے لیے عنان چاہئے
اس کے بعد میرے دل میں خود بخود شبہ سا پیدا ہو گیا، میں نے فارسی کی
لغات میں جستجو کی۔ معلوم ہوا کہ زمام کا لفظ مرکب کے لیے بھی آسکتا ہے
گو ناقے کے لئے یہ لفظ خصوصیت سے مستعمل آتا ہے'' ۲۲

شاکر صدیقی کے فکر و فن دونوں پر براہ راست اقبال کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ اقبال کے مشورہ پر وہ باضابطہ عمل پیرا بھی تھے۔ اس طرح کے مشوروں اور اصلاحوں کو اصلاحِ سخن کی روایت کی ایک اہم کڑی مانی جاسکتی ہے۔ اقبال سے براہ راست اُنہوں نے رموز شعر سے آگہی حاصل کی ہے اس کا اعتراف اُنہوں نے حسبِ ذیل شعر میں کیا ہے ۔

رموزِ شعر کی خاطر تم اقبال سے جلدی
تنِ بے جانِ نظم خود میں شاکر جان پیدا کر

شوقؔ سندیلوی کے کلام پر اقبال کی اصلاحوں کو بھی اصلاحِ سخن کی روایت میں ایک اہم اضافہ کہا جاسکتا ہے۔ شوق سندیلوی کی کتاب ''اصلاحِ سخن'' اُردو ادب میں اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہے۔ اس کتاب کے ذریعے اصلاحِ سخن کی روایت کو استحکام بخشنے کی شوق سندیلوی نے جو راہ نکالی ہے اُسے ادبی تنقید پر کام کرنے والے کبھی فراموش نہیں کر سکتے ہیں۔

شوق سندیلوی میں خدمت شعر و ادب کا صادق اور خاموش جذبہ ۲۳ موجود تھا اُنہوں نے فنِ غزل گوئی کو ترقی یافتہ صورت میں دیکھنے کا ایک عجیب منصوبہ تیار کیا اور اپنی طبع زاد سولہ ۱۶ رغزلیں اپنے دور کے ممتاز و معروف اساتذہ سخن کی خدمت میں اصلاح کی غرض سے بھیجیں

اقبال نے لمعہ حیدر آبادی کو نہ صرف تخلیق شعر کی مختلف باریکیاں جگہ جگہ بتائی ہیں بلکہ اُنکے کلام پر باضابطہ اصلاح بھی دی ہے ذیل میں چند مثالین پیش کی جاتی ہیں:۔

شعر لمعہ۔ لمعہ ہے نپین ہے اور آرزوئے وصال ہے مشق خرام نپین، موسم برشگال ہے

اصلاحِ اقبال======== موجیں ہیں زور زور کی موسم برشگال ہے

شعر لمعہ۔ موجیں ہیں نغمہ زن اِدھر ابر اُدھر اشکبار دونوں کی کشمکش میں آج حسن بھی پاعمال ہے

اصلاحِ اقبال====== = = ذوق = = = = =

شعر لمعہ۔ جان کے دل کا راز وہ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں پھر آپ چھپا رہے ہیں کیوں آپکا کیا سوال ہے

اصلاحِ اقبال==بھی وہ راز دل =======۲۹

اقبال نے اسطرح مختلف شعراء کی فنّی معلومات میں اضافہ کر کے اور توجیہات کے ساتھ اصلاحیں دے کر اُردو شاعری کی اُس طویل اور شاندار روایت جسے اصلاحِ سخن کی روایت کہتے ہیں کو فروغ دینے میں بے بدل کارنامہ انجام دیا ہے البتہ اس بات میں صداقت نہیں ہے کہ اقبال کی اصلاحوں کا نمونہ اب تک منظر عام پر نہیں آیا ہے۔ اقبال کے مکتوبات سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اقبال نے لاکھ انکار کے باوجود مشورۂ سخن طلب کرنے والوں کو کبھی مایوس نہیں کیا ہے بلکہ اُنہیں نہ صرف ادبی مشوروں سے نوازا بلکہ فنّی باریکیاں بھی اُنکو ضرورتاً سمجھائی ہیں اور بعض شعراء پر اصلاحِ لے کر اصلاحِ سخن کی روایت میں توسیع کی ہے۔

OOOO

جن دو اشعار پر اقبال نے اصلاح دی ہے اُنہیں مع اصلاح ذیل میں پیش کیا جاتا ہے

شعر ۱۔ بہ حسن و جمالے عدیم المثالے   بوصف و کمالے ندارد نظیرے

اصلاحِ اقبال======   ===== فقید النظیر ے

شعر ۲۔ بہ او ماہتابے بہ ضو آفتابے   بہ حوالے جوابے فقید النظیر ے

اصلاحِ اقبال =====   =======ندارد نظیرے

شوقؔ سندیلوی کی طرح اقبال سے اصلاحِ سخن کی خواہش رکھنے والوں میں عباس علی خان لمعہ حیدر آبادی کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اقبال کی شاعری میں موجود کیف و اثر، رنگارنگی، گہرائی اور گیرائی سے زبردست متاثر تھے اور اُن سے بعض پہلوؤں میں طبعی مناسبت بھی رکھتے تھے۔ اِسی بنا پر اُس دور میں مشاق شعراء موجود ہونے کے باوجود اس نے اقبال سے اصلاحِ سخن کے لئے براہِ راست رابطہ کیا ہے۔ اقبالؔ نے شعر و ادب کے بارے میں اُنہیں مختلف اوقات میں بعض اہم مشورے دیئے ہیں جو خطوط اقبال، عباس علی خان لمعہؔ کو لکھتے ہیں اُن پر اقبال کہیں کہیں باضابطہ طور پر اپنا نظریۂ شعر ظاہر کرتے ہیں ملاحظہ کیجئے اقبال کے یہ الفاظ:۔

"......آپ وقتاً فوقتاً اپنی نظمیں بھیجتے رہتے ہیں......میں ہمیشہ انہیں بڑی دلچسپی سے پڑھتا ہوں کیونکہ میں دیکھنا چاہتا ہوں کہ کس حد تک اپنی نظموں کو آپ معنویت یا روحانیت کا حامل بنا سکتے ہیں۔ آپ میں ایک معنوی میلان پایا جاتا ہے اور میں چاہتا ہوں کہ آپ اِسکا برمحل استعمال کریں" ۲۷

ایک اور خط میں اقبال اُنہیں مسلسل مشق کرنے کی ہدایت کے ساتھ رند لکھنوی ۸۲ کا یہ شعر بھی لکھتے ہیں۔ جس سے اندازہ لگانے میں آسانی ہوتی ہے۔ کہ وہ اساتذہ لکھنو کے اشعار بھی پسند کرتے تھے۔

؎ مشق کر مشق کہ تا لطفِ سخن پیدا ہو   خود بخود شعر میں بے ساختہ پن پیدا ہو

۲۰۔ ====== ص۴۲۴ء_۵۲۴

۱۲۔ ===== ص۵۹۳ء_۶۹۳

۲۲۔ اصلاحِ سخن شوق سندیلوی ص ii ء

۲۳۔ اصلاحِ سخن شوق سندیلوی ص۴۱ء

۲۴۔ کلیات مکاتیب اقبال مظفر حسین برنی ص۵۵۱ء جلد دوم

۲۵۔ اقبال نے حسب ذیل شعر کو قلمزد کیا تھا

نبی لاجوابے علی انتخابے عجائب شہنشہ غرائب وزیرے

۲۶۔ کلیات مکاتیب اقبال مظفر حسین برنی جلد سوم ص۱۲۲ء

۲۷۔ ====== ص۸۲ء

۲۸۔اقبال نامہ حصہ اول ص۹۸۲ء

۲۹۔شاعرِ بمبئی (اقبال) افتخار امام صدیقی ص۰۷۱ء

حوالے

۱۔ اقبال اقبال۔ خلیفہ عبدالحکیم ص ۱۲ء

۲۔ مکاتیب اقبال بنام گرامی ص ۷۷ء

۳۔ اقبال کی غزل مرتب محمد امین اندرابی ص ۳۰۱ء

۴۔ ابر احسنی اور اصلاحِ سخن مرتب عنوان چستی ص ۰۲ء

۵۔ مشاطۂ سخن......مرزاپوری ص ۱۰۲ء

۶۔ قواعد العروض قدر بلگرامی ص ۴ء

۷۔ شعرالہند عبدالسلام ندوی ص ۴ء

۸۔ کلیات اقبال ص ۸۲ء

۹۔ کلیات مکاتیب اقبال مرتب مظفر حسین برنی ص ۲۶ء

۱۰۔ ======جلد سوم ص ۱۱۰ء

۱۱۔ ذکر اقبال عبدالمجید سالک ص ۶۲ء

۱۲۔ منشی حیات بخش رسارام پوری داغؔ سکول کے اہم شاعر رہے ہیں۔
اور داغؔ کے پہلے رام پوری شاگرد ہیں۔ ریاست رام پور اُنکا وطن مالوف ہے جس زمانے میں داغؔ رام پور ملازم ہوکر آئے رسارام پوری اُس وقت رام پور ہی میں تھے۔ داغؔ کا رنگ چونکہ سیاہ تھا جب اُنہیں بحیثیت داروغۂ اصطبل ملازمت دربارِ رام پور میں دی گی اس پر رسارام پوری نے یہ پھبتی کسی تھی شہر دہلی سے آیا اک مشکی آتے ہی اصتبل میں داغؔ ہوا بعد میں تلامذہ داغؔ میں شامل ہو گئے اپکے تلامذہ میں سالک کے علاوہ شمس العلما تاجور نجیب آبادی بھی شامل ہیں۔

۱۳۔ اقبال نامہ مرتب حسرت ص ۶۳ء ۔۵۳

۱۴۔ کلیات مکاتیب اقبال مرتب مظفر حسین برنی ص ۰۹۸ء

۱۵۔ تمل ناڑو میں اردو غزل ڈاکٹر آصفہ شاکر ص ۶۵۱ء

۱۶۔ کلیات مکاتیب اقبال جلد اول سید مظفر حسین برنی ص ۴۹ء

۱۷۔ ====== ص ۶۹ء

۱۸۔ ====== ص ۸۸۳ء

۱۹۔ کلیات مکاتیب اقبال جلد سوم ص ۲۸۴ء

فیضؔ نے جس وقت شاعری شروع کی وہ پورا دور جلیلؔ مانکپوری کا دور تھا اس سلسلہ میں موہانی، فانیؔ، جگرؔ، یگانہؔ، اقبالؔ، سیمابؔ اور جوشؔ کے نظریۂ شعر کے حیطۂ اثر میں تھا۔ جلیلؔ ،حسرتؔ، فانیؔ، جگرؔ اور یگانہ کلاسیکت یا روایت کی بازیافت کی طرف پورے طور سے منہمک تھے جبکہ اقبالؔ، سیمابؔ، اور جوشؔ نو کلاسیکت (Neo-Classic) کی طرف متوجہ تھے۔ اسی وجہ سے ان کے شعری اسلوب میں نو کلاسیکی شعراء کی طرح کلاسیکت یا روایت اور نو کلاسیکت کے درمیان ایک آویزش صاف طور پر نظر آتی ہے۔ کبھی یہ حددرجہ روایت پرستی کے رجحان کے تحت تراکیب سازی، بندش کی چستی، تراش خراش اور تخلیقی برتاؤ کی طرف مائل نظر آتے ہیں اور کبھی غیر تخلیقی برتاؤ اور راست بیانی کی طرف کلیتاً متوجہ ہوجاتے ہیں۔ حسرتؔ نے اگرچہ طبعاً ہر ایک استاد سے فیض اٹھایا ہے جس کا انہوں نے جا بجا اعتراف بھی کیا ہے۔ مثلاً

غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ

طبع حسرتؔ نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

اس کے باوجود انہوں نے روایت کی قوت اور وسیع امکانات کو اپنے تخلیقی اظہار میں صحیح طور سے آزمایا ہے۔ انہوں نے روایتی اور پیش پا اُفتادہ زبان کو جس طرح لطافت اور پُرکاری سے آراستہ کیا ہے یہ ان کے روایتی شعور کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ حسرتؔ کے بعد فیضؔ ایک ایسا تخلیقی ذہن ہے جس کے یہاں روایت کی تقلیب اور تفاعل کئی سطحوں پر ملتا ہے۔

روایت یا کلاسیکت میں زبان کے تخلیقی برتاؤ، پیرایۂ اظہار اور اصولِ فن کی پاسداری خاص اہمیت رکھتے ہیں جو شعری روایت اور فنی اختصاص ہمارے تخلیقی اذہان کو فارسی سے براہ راست منتقل ہوا ہے وہ اُردو شعر و ادب میں رچ بس گیا ہے۔ ہماری روایتی شاعری اگرچہ معاملہ بندی، واردات قلبی، اظہارِ ذات اور تغزل پر مشتمل ہے۔ اس

فیضؔ کی شاعری میں روایت کا تفاعل اور عروضی نظام

ا

غالبؔ اور اقبالؔ کے بعد فیضؔ تیسرا تخلیقی ذہن ہے جس نے اُردو شاعری کے موجودہ منظرنامے کو اپنے منفرد شیوۂ گفتار اور خلاقانہ صلاحیتوں کے ذریعے زبردست متاثر کیا ہے۔ فیضؔ کی شاعری میں نئی حسیت، عصری آگہی اور روایتی شعور اس طرح ہم آمیز ہے کہ انہیں الگ الگ خانوں میں رکھ کر پرکھنا اور جانچنا انتہائی مشکل امر ہے۔ ان کی شاعری میں موجود جذباتی وفور، دھیما پن اور ترنم ریزی طلسماتی گرفت رکھتی ہے۔ انہوں نے اپنے تخلیقی اظہار کے لئے جو زبان خلق کی ہے وہ تمام وکمال روایت سے قوت حاصل کرتی ہے۔ روایت کا تفاعل اُن کی شاعری کو ایک طرف اثر آفرین اور متنوع بناتا ہے دوسری طرف ان کا تعلق براہ راست فارسی اور اردو کی اُس طویل روایت سے پیدا ہو جاتا ہے جس کے زیر اثر ہماری شاعری کا معتد بہ حصہ معرضِ وجود میں آیا ہے۔ آج کا دور صحیح معنوں میں فیضؔ کا دور ہے۔ بقول ان کے ؎

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیاں ٹھہری ہے

نے اس روایتی سرمایۂ الفاظ میں صحیح معنوں میں معنوی وسعت پیدا کردی ہے۔اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ کی اس رائے سے مزید وضاحت ہوجاتی ہے کہ:

''یہ حقیقت ہے کہ انہوں نے نئے اظہاری پیرائے وضع کئے اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں اور اظہاری سانچوں کو، ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لئے برتا اور یہ اظہاری پیرائے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے''۔[۲]

فیضؔ نے جس انداز سے روایتی لفظیات اور اسلوب کی تقلیب کی ہے اس سے نہ صرف روایتی شعری اسلوب کی بازیافت ہوتی ہے بلکہ اس کی وسیع امکانات بھی کھل کر سامنے آگئے ہیں۔ یہ چند اشعار مختلف اساتذہ کے ملاحظہ کیجئے

اے ساکنانِ کنج قفس ، صبح کو صبا
سنتی ہی جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

......سوداؔ

شاید آیا ہے اسیروں میں کوئی تازہ اسیر
اس قدر شور نہ تھا خانۂ زنداں میں کبھی

......مصحفی

کیا دہشتِ صیاد ہے مرغانِ قفس کو
روتا نہیں شبنم صفت آواز سے کوئی

......جلال لکھنویؔ

مرغانِ قفس کو پھولوں نے اے شادؔ یہ کہلا بھیجا ہے
آجاؤ جو تم کو آنا ہے ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

......شادؔ عظیم آبادی

کے ب ن کا تخلیقی برتاؤ اور ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا عمل اسے ہزار شیوہ اور متنوع بنا دیتا ہے۔ روایتی ڈکشن (Diction) میں جو قوت، تحرّک اور نمو پذیری ہے وہ ہر تخلیقی اظہار کو نہ صرف سہارا دیتا ہے بلکہ خوبصورت پیرایۂ بیان عطا کرنے میں یاوری بھی کرتا ہے۔ مغرب میں بھی اس نوع کی لفظ پرستی کا رجحان پہلے موجود ہے۔ حالیؔ اس بارے میں مقدمہ شعر و شاعری میں لکھتے ہیں :

> ''یورپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے کیا جاتا ہے کہ اُس نے اور شعراء سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں''۔[1]

فیضؔ صحیح معنوں میں روایتی شعور رکھتے تھے اور انہوں نے فارسی اور اُردو شاعری کی طویل روایت سے اپنا تخلیقی رشتہ قائم کیا ہے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری میں سلیقہ کی ادائیگی، زبان کا خوبصورت استعمال، ترکیب سازی، روایتی لفظیات کا استعمال نئی معنویت کے ساتھ قدم قدم پر کشادہ منظری کا احساس دلاتا ہے۔ ان کا ڈکشن (Diction) سوداؔ، غالبؔ، حسرتؔ اور اقبالؔ کے شعری ڈکشن (Poetic Diction) کی توسیع ہے اور یہ تمام تر لفظیات فارسی اور اردو کی روایتی لفظیات پر مشتمل ہے جس کو انہوں نے اپنے منفرد تخلیقی برتاؤ کے ذریعے جادوئی اثر سے مزین کیا ہے۔ روایت ان کی پوری شاعری میں ایک طاقت ور عنصر کی طرح شامل ہے۔ البتہ روایت ان کے یہاں محاورہ بندی اور الفاظ کے اکہرے استعمال تک محدود نہیں ہے۔

فیضؔ روایت کی بے پناہ قوت سے بخوبی واقف تھے۔ اسی وجہ سے انہوں نے روایت میں موجود وسیع امکانات کو بروئے کار لا کر نہ صرف روایت کی بازیافت کی بلکہ اپنی تخلیقی اُپج کو باہر لانے میں روایت ہی کا سہارا لیا۔ فیضؔ سے پہلے ہماری شاعری میں قفس، زنداں، قتل گاہ، پیرہن، آتش گل، کج کلہی، سنت منصور و قیس، صید، صیاد، دار و رسن، سر دار، اغیار، مرغان قفس، مرغانِ گرفتار، رقیب، زخم، نقش پا، جادہ و منزل، عدو...... وغیرہ جیسے الفاظ ضرور ملتے ہیں مگر فیضؔ

ایک نئے تناظر کے لئے استعمال کیا تو ہدف کی تبدیلی کے باعث اس امیجری میں ایک نئی معنویت پیدا ہوگئی جو اُردو شاعری کے لئے ایک نیا تجربہ تھا"۔ [۳]

فیضؔ نے روایت کے وسیع شعور کے تحت روایتی لفظیات کی تقلیب کر کے ایسے پیکر تراشے ہیں جو سمعی بھی ہیں اور بصری بھی لمسی بھی ہیں اور شامی بھی اس طرح روایت کا تفاعل ان کی پوری شاعری میں موجود ہے جس کے ذریعے ان کے یہاں نیا رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ بادی النظر میں یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ ان کی شاعری میں روایت ایک طاقت ور، متحرک اور اہم عنصر ہے۔

فیضؔ نے اپنے شعری اسلوب کو زیادہ سے زیادہ دلکش اور پُر اثر بنانے کے لئے متغزلانہ پیرایۂ اظہار اختیار کیا ہے۔ اس سے ان کے اسلوب میں جمالیاتی کیفیت واثر اور طلسماتی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ تغزل ہماری روایتی شاعری کا اہم عنصر ہے۔ تغزل سے دامن کش ہو کر موثر لب و لہجہ پیدا کرنا نہایت ہی مشکل امر ہے۔ یگانہؔ اور ظفر اقبال بالکل سامنے کی مثالیں ہیں۔ فیضؔ نے شہر آشوب کے مضامین کو بھی متغزانہ لب و لہجے میں بیان کئے ہیں۔ فیضؔ کی پوری شاعری (نقش فریادی سے لے کر غبارِ ایام تک) جمالیاتی کیف واثر اور نشاطیہ رنگ و آہنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ان کی شاعری کا موضوعاتی دائرہ اگرچہ محدود ہے اور وہ ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھتے ہیں مگر ان کا متغزلانہ پیرایہ اسے جاذبِ توجہ اور مسرت و بصیرت سے مملو کیف آگیں دنیا میں تبدیل کر دیتا ہے۔ رشید حسن خان اس سلسلے میں رقمطراز ہیں:

فیضؔ کی شاعری کی اصل خوبی ان کا وہ پیرایۂ اظہار ہے جس میں تغزل کا رنگ و آہنگ تہ نشین ہے۔ یہی طرزِ بیان ان کی شاعری کا امتیازی وصف ہے۔ تعبیرات کی ندرت اور تشبیہوں کی جدت اس کے اہم اجزاء ہیں۔ ان کی نظموں کے ایسے ٹکڑے جن میں یہ اجزاء سلیقے کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں واقعتاً بے مثال ہیں۔ بیان کی شگفتگی ایسے اجزاء میں درجۂ کمال پر نظر آتی ہے اور پڑھنے والا کچھ دیر کے لئے کھو سا جاتا ہے"۔ [۴]

فیضؔ کے اشعار میں بھی یہی لفظیات ضرور ملتی ہے مگرنئی حسیت ، معنوی وسعت ،منفرد پیرایۂ بیان کے ساتھ۔ ان کا ہر شعر روایتی لفظیات اور پیرایۂ اظہار کے بلبوتے پر ضرور کھڑا ہو جاتا ہے البتہ معنوی وسعت اور روایتی لفظیات کی تقلیب پر تکمیل پذیر ہو جاتا ہے۔ فیضؔ کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں

دستِ صیاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے

نظم ''نثار میں تیری گلیوں کے'' کے اس بند سے اس کی مزید وضاحت ہو جاتی ہے۔

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر تیرے رُخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصورِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار ودر میں جیتے ہیں

فیضؔ اپنی غزلوں کے علاوہ نظموں اور قطعات میں بھی روایتی لفظیات کے سہارے ایک نئی کائنات خلق کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ وزیر آغا نے بھی اس کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

فیضؔ نے کلاسیکی غزل کی امیجری اور لفظیات کا کلیشوں کی صورت میں استعمال کیا ہے..... ان کی تخلیقی اُپج نے اس امیجری کو جاندار اضافی امیجز سے سہارا دیا ہے اور یوں اس کی پیوست کو دھو ڈالا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ فیضؔ نے کلاسیکی غزل کی امیجری کو

اس طرح ہمیں اس فنِ لطیف سے حظ اندوز ہونے کا کافی موقع ملا"۔[۵]

غنائیت (Lyricism) بقول شکیل الرحمٰن "شخصیت کے آہنگ کی سیال صورت ہے جو تحریر میں جذب ہو کر تحریر کا آہنگ بن جاتی ہے۔[۶]" فیضؔ کی بھرپور شخصیت تغزل اور غنائیت کی بہترین آمیزش کے بعد جلوہ گر ہوئی ہے ان کے نزدیک فیضؔ کے یہاں تغزل اور غنائیت کا جو سحر ملتا ہے وہ ان کی شخصیت کے آہنگ کی دین ہے۔

فیضؔ نے امیرؔ، داغؔ اور حسرتؔ کی طرح اپنے اشعار کو نغمگی سے آراستہ کرنے کے لئے شیریں الفاظ کے ساتھ مطبوع اور ترنم بحروں کو بھی بطور خاص استعمال کیا ہے۔

۲

فیضؔ نے اپنے تخلیقی اظہار کے لئے اُردو شاعری میں مروّجہ اُس عروضی نظام پر ہی اکتفا کیا ہے جس میں ہمارا اعلیٰ شعری سرمایہ تخلیق ہوا ہے۔ فیضؔ نے اپنی شاعری میں ذوقؔ، غالبؔ یا اقبالؔ کی طرح عروضی تجربے نہیں کئے ہیں بلکہ انہوں نے مروجہ عروض میں بھی ان چند بحروں ہی کو استعمال کیا ہے جو مطبوع اور مترنم ہیں۔

اُردو شاعری میں مروّجہ عروضی نظام کے ڈانڈے براہ راست عربی اور فارسی کے عروضی نظام سے ملتے ہیں البتہ تخلیقی اذہان نے فقط ان اوزان کو اپنے تخلیقی اظہار کے لئے بروئے کار لایا ہے جو ان کے اظہار کی قوت میں ممد و معاون صحیح طور سے ہو سکتے ہیں۔ قدیم اُردو شعراء خصوصاً دکنی شعراء نے اپنے تخلیقی اظہار کے لئے بعض خالص ہندی اور بعض خالص عربی فارسی اور ملا جلا عروضی نظام اپنایا ہے۔ دکنی شعراء کا کلام زیادہ تر اسی عروضی نظام کا ترجمان ہے اور یہ مقامی مزاج سے بالکل ہم آہنگ ہے۔

ولیؔ کے بعد یہ رجحان بدلا اور فارسی کے سبک و شیریں اوزان کو زیادہ سے زیادہ تخلیقی اظہار کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ ولیؔ، سوداؔ، میرؔ کے یہاں رمل، ہزج، رجز، بحر کامل، متقارب، متدارک اور ان کی مزاحف بحروں کا استعمال اعلیٰ پیمانے پر ملتا ہے۔ البتہ مومنؔ، امیرؔ، داغ اور اس قبیل کے دیگر شعراء نے ترنم ریزی کو قائم رکھنے کے لئے زیادہ تر

فیضؔ کے یہاں جو حسن بیان اور لطافتِ اظہار موجود ہے وہ اقبال اور اختر شیرانی کے علاوہ موجودہ دور میں کہیں نظر نہیں آتا۔ یاد، تنہائی اور دیگر نظمیں اس کی عمدہ مثالیں ہیں ؎

دشت تنہائی میں اے جانِ جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے گلاب
دشتِ تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے
کھل رہے ہیں تیرے پہلو کے سمن اور گلاب

...........یا..........

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غمِ دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں سے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے

فیضؔ کی شاعری کا ایک اور اہم پہلو جو اسے زیادہ دلکش اور دل نشین بناتا ہے وہ غنایت ہے۔ ان کی تمام وکمال شاعری نغمگی اور ترنم خیزی سے مملو ہے۔ وہ اس امر سے ضرور واقف تھے کہ شعر کی پہلی خوبی یہ ہے کہ شعر کا مضمون زیادہ سے زیادہ مؤثر طریقے سے منتقل ہو جانا چاہئے۔ فیضؔ کی شاعری میں غیر معمولی غنایت کی موجودگی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انہیں فنِ موسیقی کے اہم اساتذہ کی صحبت میں بیٹھنے کے مواقع فراہم ہوئے ہیں جس کا اعتراف انہوں نے اس طرح کیا ہے:

''ہمارے ایک دوست ہیں خواجہ خورشید انور۔ ان کی وجہ سے موسیقی میں دلچسپی پیدا ہوئی...... خورشید انور کے والد خواجہ فیروزالدین مرحوم کی بیٹھک میں بڑے بڑے استاد آیا کرتے تھے۔ استاد توکّل حسین خان، استاد عاشق حسین خان اور چھوٹے غلام علی خان وغیرہ۔ ان استادوں کے ہم عصر اور ہمارے دوست رفیق غزنوی مرحوم سے بھی صحبت ہوتی تھی......

کبھی کبھی یاد میں اُبھرتے ہیں نقشِ ماضی مٹے مٹے سے
وہ آزمائش دل و نظر کی وہ قربتیں سی وہ فاصلے سے

بحر متقارب مقبوض اثلم سولہ رکنی (فعولُ/فَعلُن /فعول/فَعلَن/ فعول/ فعلن/فعول/فعلن) میں ہے اور باقی غزلیں، نظمیں اور قطعات بحر رمل اور رجز میں ملتی ہیں۔ البتہ زنداں نامہ کے بعد فیضؔ کے یہاں رمل، ہزج کے علاوہ بحر کامل اور بحر مجتث میں بھی کامیاب تخلیقی اظہار ملتا ہے۔

فیضؔ نے عمومیت کے ساتھ اُردو کے روایتی اور مروّجہ عروض پر ہی اکتفا کیا ہے البتہ مترنم اور مطبوع اوزان کی طرف وہ اکثر متوجہ رہے ہیں۔ یہ بھی طے شدہ حقیقت ہے کہ ان کے یہاں عروضی نظام کا ایک ارتقاء پایا جاتا ہے ان کی شاعری کی مقبولیت کے پس پردہ ان کی شاعری میں موجود عروضی نظام بہت اہم رول ادا کر رہا ہے۔ 'زندان نامہ' کے بعد وہ عام طور پر طویل بحروں کی طرف متوجہ نظر آتے ہیں اور ان کو کافی مشاقی کے ساتھ برتتے ہیں چونکہ وہ حسنِ اظہار اور غنایت پر زور دیتے تھے۔ اس وجہ سے دقیق اور نامطبوع اوزان سے عموماً صرفِ نظر ہی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دستِ تہ سنگ میں انہوں نے بحر کامل اور بحرِ متدارک کا پہلی بار تجربہ کیا ہے اور حسب ذیل غزلیں انہیں بحروں میں تخلیق کی ہیں۔

(۱)۔ بحر کامل سالم: متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن۔

(۱)۔ تیرے غم کو جاں کی تلاش تھی تیرے جاں نثار چلے گئے

(۲)۔ نہ گنواؤ ناوک نیم کش دل ریزہ ریزہ گنوادیا

(۳)۔ بحر متدارک سولہ رکنی۔ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن............الخ

(الف): آج یوں موج در موج غم تھم گیا، اس طرح غمزدوں کو قرار آگیا

غرض ''نقش فریادی'' سے لے کر ''غبارایام'' تک فیض کے یہاں استعمال شدہ عروضی نظام میں باضابطہ ایک ارتقاء نظر آتا ہے مگر انہوں نے ہمیشہ اوّلین ترجیح کومل مترنم مطبوع اوزان کو دی ہے۔

مترنم اور مطبوع اوزان کو ہی استعمال میں لایا ہے جس سے ان کی شاعری کے اثر ونفوذ میں بے پناہ اضافہ ہوگیا ہے۔ فیضؔ اس رمز سے ضرور آگاہ تھے۔ انہوں نے اپنے شعری اظہار کو موثر بنانے کے لئے جہاں ایک طرف مانوس اور شریں لفظیات کو استعمال میں لایا ہے وہیں دوسری طرف مترنم اور مطبوع بحروں کا بھی انتخاب عمل میں لایا ہے۔ بحر رمل، ہزج، متقارب، بحر مجتث، رجز اوران کی مزاحف بحروں میں فیضؔ کا کلام مومنؔ، امیرؔ، داغؔ کی طرح خاص طور پر ملتا ہے۔

فیضؔ کے یہاں موجود عروضی نظام میں ان کی فکر کی طرح باضابطہ طور سے ایک ارتقاء ملتا ہے۔ فیضؔ اپنے شعری مجموعے ''نقش فریادی'' سے ہی کومل، نرم اور مطبوع اوزان کی طرف متوجہ رہے ہیں۔ اس بات کی طرف سب سے پہلے ن۔م۔ راشد نے ''نقش فریادی'' کے مقدمہ میں اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''فیضؔ نے جو بحر (فاعلاتن/ مفاعلن/فعلن) سب سے زیادہ استعمال کی ہے وہ تمام بحروں سے زیادہ کومل، نرم اور خواب آلود ہے''۔ [۷]

''نقش فریادی'' کی زیادہ تر غزلیں، نظمیں اور قطعات بحر رمل، بحر رجز اور اس کی مزاعفات کے علاوہ ہزج، متقارب وغیرہ میں ملتی ہے۔ البتہ بعد کے مجموعوں میں نئی تراکیب اور معنوی تنوع کے ساتھ ساتھ نئی بحروں کا استعمال بھی ملتا ہے اور بحر رمل، ہرج رجز، متقارب کے ساتھ ساتھ بحر کامل، مجتث اور بحر رجز کی مزاحف بحروں کا استعمال زیادہ سے زیادہ تخلیقی اظہار کے لئے ہوا ہے۔

''دستِ صبا'' جو فیضؔ کا دوسرا شعری مجموعہ ہے، میں بحرِ کامل، متدارک کے علاوہ بحر متقارب سالم (فعول فعلن) کا بھی استعمال ہوا ہے۔ ''دستِ صبا'' کی پہلی غزل متقارب اور ایک نظم (شورش بربطرو نے پہلی آواز۔ دوسری آواز) متدارک مثمن یعنی طویل بحر میں ہے۔ دستِ صبا کی پہلی غزل جس کا مطلع

اُردو شاعری میں اصلاحِ سخن کی روایت

ا

اصلاح عربی لفظ ہے جس کا لغوی معنی صحت ، مرمت ، ترمیم و تصحیح کے ہیں ۔ صَلُحَ (باب کَرُمَ ۔ یکرُمُ) جو ثلاثی مجرد ہے ۔ اس کا مادہ ہے جس کے معنی درست و ٹھیک ہونا، خرابی دور کرنا ہیں جیسے صَلُحَ فِیْ عَمَلِہ ۔ اصلاحِ شعر میں کلام کو لفظی، معنوی، ترتیبی و ترکیبی عیوب و نقائص سے بے عیب بنانے کا نام اصلاح ہے۔

اصلاح سخن کی روایت اُردو شاعری کی تاریخ کی ایک دیرینہ اور مستحکم روایت ہے۔ اُردو میں یہ روایت ابتدا ہی سے پائی جاتی ہے۔ یہ روایت ہمارے یہاں براہ راست عربی و فارسی سے منتقل ہوئی ہے۔ یہ روایت ایشیائی شاعری کو باقی ماندہ زبانوں کے شعری ادب سے بالکل علیحدہ کرتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ ایک منفرد روایت ہے۔

عربی میں ''الشعراءُ تلامذالرّحمٰن '' کا مقولہ کافی مشہور ہے۔ زمانہ جاہلیت سے لے کر واضعِ عروض خلیل بن احمد کے زمانے تک عرب میں تلمذ کی روایت بالکل نہ تھی۔ اس کی تصدیق دیگر حوالوں کے علاوہ عبدالسلام ندوی کے اس بیان سے بھی ہوئی ہے کہ

''شعرائے عرب صرف خدا کے شاگرد ہوتے تھے دنیا میں ان کو کسی استاد کی ضرورت نہ تھی'' [1]

۳

فیضؔ نے اپنی شاعری میں روایتی لفظیات کے منفرد استعمال، نئی حسیت، اصول فن کی پاسداری اور وقیع عروضی نظام کے ذریعے ایک ایسی شعری کائنات خلق کی ہے جو مسرتوں اور بصیرتوں سے سرتاسر لبریز ہے۔ یہ مسرتیں اور بصیرتیں جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کے ساتھ ساتھ روشنی، جذبہ اور تحیر سے بھی مالا مال کر دیتی ہیں۔ ان کے فنی اعجاز اور پُراثر اسلوبِ بیان کے پیش نظر سانت بیو کے حوالے سے گوئٹے کی وہ رائے یک لخت ذہن میں آتی ہے جو انہوں نے مولیئر کے بارے میں ایک جگہ لکھی تھی کہ ''مولیئر اتنا عظیم ہے کہ وہ ہر دفعہ ایک نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ ایک نئے روپ میں ہر جگہ ظاہر ہوتا ہے''۔

☆☆☆

حواشی

(۱)۔الطاف حسین حالی......مقدمہ شعر و شاعری، ص:253

(۲)۔گوپی چند نارنگ......ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص:179

(۳)۔وزیر آغا......معیار (فیض نمبر)؛ مرتب شاہد ماہلی صفحہ 63

(۴)۔رشید حسن خان......ص 72 معیار (فیض نمبر)؛ مرتب شاہد ماہلی

(۵)۔نسخہ ہائے وفا......فیض احمد فیضؔ، ص: 94-493

(۵)۔شکیل الرحمٰن......ص:25، معیار (فیض نمبر، مرتب: شاہد ماہلی)

(۶)۔ن۔م۔راشد......نقش فریادی، ص 9

بن زبیر نے یہ سن کر قصیدہ ''بانت سعاد'' نظم کیا اور خود حاضرِ دربار رسول اکرمؐ ہو کر یہ قصیدہ سنایا۔ جب آنحضرتؐ نے یہ شعر سنا۔

اِنَّ الرَسُولُ لَنورٌ یُستضاءُ بِہٖ
مُھندٌمِنَ سَیُوف الھِندِ مُسطول

ترجمہ: بے شک رسول نور ہے روشنی کی جاتی ہے ان سے ایک
ہیں ہند کی تلواروں سے جو تیز کاٹ والی ہے۔

تو آپؐ نہایت خوش ہوئے اور چادرِ مبارک انعام مرحمت فرمائی۔ حضرت افصح الفصاء نے ارشاد فرمایا کہ ''سیوف الھند'' کو ''سیوف اللہ'' بنالو۔ یہ اصلاح نہایت پسند کر کے کعب نے اسی طرح بنالیا اور شعر کی سچائی اور بلاغت کو آسمان پر پہنچا دیا۔ عربی شعر و شاعری میں یہ شاہکار قصیدہ ''قصیدہ بردہ'' یعنی چادر والا قصیدہ کے نام سے مشہور ہے۔

عربی شعر و ادب میں فن اصلاح پر سب سے اہم اور معروف کتابیں النقد الشعر...... ابوالفرح قدامہ بن جعفر اور کتاب العمدہ...... ابن رشیق خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ابو العباس ابن المعتز عباسی نے سب سے پہلے عربی کے گذرے ہوئے شعراء کے اشعار سے اخذ کر کے 274ھ/ بمطابق 887ء میں فنِ بدائع پر ایک کتاب ترتیب دی۔[۱] اس کے بعد یہ باضابطہ طور پر ایک فن کی صورت اختیار کر گیا ہے۔

شعرائے پارس نے بھی یہ سلسلہ جاری رکھا۔ انہوں نے نہ صرف استاد شاگردی کی روایت کو قائم رکھا بلکہ فن شعر کو مزید استحکام بخشنے کے لئے کتابیں بھی تحریر فرمائی۔ جس کی تصدیق نہ صرف فارسی شعراء کے متعلق تذکروں[۲] سے بلکہ صائب تبریزی کے اس شعر سے بھی ہوتی ہے۔

از ادب صائب خموشم ورنہ در ہر واد دیئے
رتبہ شاگردی من نیست استاد مرا
(صائب تبریزی اصفہانی)

البتہ اتنا ضرور ہے کہ وہ ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے تھے اور مشورہ سخن کرلیا کرتے تھے جیسا کہ ملک الضلیل، امراء القیس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ اپنے دونوں ماماؤں مہلہل بن ربیعہ اور کلیب بن ربیعہ کی صحبتوں میں زیادہ اوقات بسر کرتا تھا۔

عرب میں تلامذہ کی روایت مفقود ہونے کے کئی وجوہات ہیں۔ جن میں سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ عرب بدویانہ زندگی کے عادی تھے۔ جس میں نہ سکون واطمینان تھا نہ کوئی مضبوط بنیادوں پر قائم نظام اور نہ اعلیٰ اقدار پر مبنی کوئی سماجی ڈھانچہ۔ عموماً دیکھنے میں آیا ہے کہ جب کسی سماج میں تہذیب، نفاست اور شائستگی کی طرف جست بھرنے کا جذبہ کلبلانے لگتا ہے اس کے بعد ہی نظامِ اخلاق اور معیارِ انسانیت کے ساتھ ساتھ لسان ونطق کے معیار اور اصول وضوابط کی دستور بندی پر بھی غور وفکر ہونے لگتا ہے۔ متنبی کا حسب ذیل شعر اس واقعہ کی صحیح ترجمانی کرتا ہے۔

اَرَادَت کِلَابٌ اَن تَقُومَ بدولة
لِمَن تَرَکتُ دَعٰی الشویمَاتِ وَالابِلُ

ترجمہ: ”بنی کلاب نے جو تیری غیبت میں کوفہ پر چڑھ آئے
یہ ارادہ کیا کہ سلطنت قائم کریں اگر یہ ارادہ کیا تو انہوں نے بکری اور اونٹ
چرانے کا کام کس پر چھوڑ دیا۔“

ابتداء میں شعراء اٹکل پر شعر کہتے تھے مگر جب خلیل بن احمد نے عروض ایجاد کی اور بحور واوزان شاعری کے لئے جزو لاینفک ہوگئے تو استاد شاگردی کے سلسلے کو بھی تقویت ملی۔ پس ہم خلیل بن احمد کے بعد دیکھتے ہیں کہ ان کے بعد ان کا شاگرد اُن کے غیر تکمیل یافتہ کارنامے کو نہ صرف منظر عام پر لانے کے لئے کوشاں نظر آتا ہے بلکہ دوسری طرف ان کے بقیہ کام کو پورا کرنے کی طرف بھی مائل نظر آتا ہے۔ ”کتاب العین“ اس کا بین ثبوت فراہم کرتا ہے۔

بعض حضرات اصلاحِ شعر کی روایت کے ڈانڈے اس واقعہ سے ملاتے ہیں جب رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے کعب بن زُبیر سے خفا ہوکر ان کا خون ہدر کردیا تھا۔ کعب

رکھیا ایک معنی اگر روز ہے	دلے بھی مزا بات کا ہور ہے
اگر خوب محبوب جوں سو رہے	سنوارے تو نوراً علیٰ نور ہے
اگر لاکھ عیباں اچھے نار میں	ہنر ہود سے خوب سنگار میں
شعر گرچہ کئی جوڑے ہیں	برے بہوت ہور خوب تھوڑے ہیں

البتہ اس روایت میں باضابطہ طور پر تسلسل اور ربط شمالی ہند کی طرح نہیں پایا جاتا ہے۔شمالی ہند میں اس سلسلے کے ستونِ اوّل مرزا جانِ جاں مظہر اور شاہ حاتم دہلوی ہیں۔

مرزا جانِ جاں مظہر ایک بلند پایہ صوفی اور نغز گو شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک دقیقہ رس سخن سنج ونکتہ شناس استاد تھے یہی وجہ ہے کہ بزمِ مظہر میں ایک طرف روحانی تربیت کا سامان تھا تو دوسری طرف ذوقِ سخن کی تربیت ہوتی رہتی تھی۔اس بزم سے اگر ایک طرف قاضی ثناء اللہ پانی پتی ،مولوی ثناء اللہ سنبھلی ،شاہ غلام علی ،مولوی یحییٰ بہاری وغیرہ نے روحانی تربیت پا کر حقائق وعرفان کی روشنی پھیلائی تو دوسری طرف انعام اللہ خان یقین ،خواجہ حسن اللہ بیان ،محمد فقیہ صاحب دردمند، ہیبت قلی خان حسرت وغیرہ نغز گو شاعر بھی اٹھے جو اردو کے ایوانِ سخن کی زینت کا باعث ہوئے۔

جانِ جاں مظہر کے اگر چہ ''شاگردانِ بسیار'' تھے لیکن اس کے باوجود اصلاحِ سخن کی روایت کو وہ زیادہ استحکام نہیں بخش سکے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ فکرِ سخن کو ان کے یہاں ثانوی حیثیت حاصل تھی اور مراقبہ ومجاہدہ کو اوّلیت حاصل تھی۔البتہ ان کے شاگردوں نے جس بات کی طرف سب سے زیادہ توجہ دی وہ زبان کی صفائی اور ایہام گوئی کے ردعمل میں تازہ گوئی کو شعار بنانا۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کے وسط کے شعراءِ متقدمین میں شاہ حاتم دہلوی منفرد اور ممتاز حیثیت کے مالک ہیں۔انہوں نے اردو شاعری اور اس کی شعری زبانوں کو اس وقت سہارا دیا جب شمالی ہند کی پوری شعری فضاء پر فارسی چھائی ہوئی تھی اور شعراء کی قلیل تعداد اُردو میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کی طرف مائل ہوئی تھی۔وہ نہ صرف شمالی ہند میں

عروضی سمرقندی کی کتاب ''چہار مقامہ'' اور شمس الدین محمد بن قیس رازی کی کتاب ''المعجم فی معائر اشعار العجم''، فن شعر و اصلاحِ سخن پر کلیدی اہمیت کی حامل کتاب ہیں۔

۲

اُردو شاعری کی طرح اس روایت کو بھی استحکام بخشنے میں سب سے پہلے دکنی شعراء نے پہل کی۔ جس کی تائید وضاحت عبدالسلام ندوی کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے۔

''اردو شاعری کی ابتدائی دور میں بھی غالباً ہر شخص خود اپنا استاد تھا۔ چنانچہ شعرائے دکن میں میر حسن نے صرف فخریؔ کو ولیؔ کا شاگرد لکھا ہے ان کے علاوہ ہم کو دکنی شعراء کے اساتذہ کا حال معلوم نہیں لیکن قدماء کے پہلے دور سے اردو شاعری نے بالکل ایک کسی فن کسی صورت اختیار کر لی اور شاگردی اور استادی کا باضابطہ سلسلہ قائم ہو گیا۔ اس لئے اساتذہ شعراء اردو کے کارناموں میں ایک بڑا کارنامہ جس کو اردو شاعری کی تدریجی ترقی کے سلسلہ سے الگ نہیں کیا جا سکتا، تلامذہ کی تربیت و پرداخت ہے''۔ [۱]

دکنی شعراء کے ذہن میں شعر کے حسن و قبح کا جو معیار تھا اس کا اظہار ہمیں جگہ جگہ ضمنی طور پر مل جاتا ہے۔ غالباً اس قسم کا پہلا بیان ملاّ وجہی کی قطب مشتری میں ہے:۔

کہتا ہوں تجھے پند کی ایک بات — کہ ہے فائدہ اس منے دھات دھات
جو بے ربط بولے تو بستیاں پچیس — بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس
سلاست نہیں جس کیری بات میں — پڑیا جائے کیوں جز لے کر ہات میں
جسے بات کے ربط کا فام نہیں — اُسے شعر کہنے سوں کچھ کام نہیں
نکو کر توں کئی بولنے کا ہوس — اگر خوب بولے تو یک بیت بس
اُسی لفظ کوں شعر میں لیالے توں — کہ لیایا ہے اوستاد جس لفظ کوں
اگر فام ہے شعر کا تجھ کوں چھند — چنے لفظ لیا ہور معنی بلند

"دیوان زادہ" میں 45 شاگردوں کا ذکر کیا ہے جن میں مرزا محمد رفیع سوداؔ، مرزا اسلیمان شکوہ، عبدالحئی تاباںؔ، سعادت یار خان رنگینؔ، شیخ امان نثارؔ، بقاء اللہ بقاءؔ، میر آفتاب علی منیر، لالہ مکند لعل فارغ، مردے اکبر علی اکبرؔ، میر محمدی بیدارؔ، بہادر سنگھ بہادرؔ، مرزا عظیم بیگ عظیم وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس بات کی طرف انہوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے۔

ریختے کے فن میں ہیں شاگرد حاتمؔ کے بہت

پر توجہ دل کی ہے ہر آن تاباںؔ کی طرف

اس بات پر بیشتر تذکرہ نویس متفق ہیں کہ "شاہ حاتمؔ جو اپنے شاگردوں کے ساتھ ہمیشہ منصفانہ اور مساویانہ سلوک کرتے تھے، کبھی بھی اپنی اُستادی پر بے جا تعلّی نہیں کیا اور نہ استحقاق بزرگی کا اظہار کیا"۔ [1]

شاہ حاتمؔ پہلے پہل میر باذل عالی شاہ کے تکیہ میں بیٹھتے تھے جہاں وہ اپنے تلامذہ سے ملتے اور ان کو اصلاح دیتے تھے۔ میر باذل علی شاہ کی وفات کے بعد آپ شاہ تسلیم کے تکیہ میں بیٹھتے تھے۔ رنگینؔ نے "مجالسِ رنگین" میں اس کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:۔

"روزِ ایامِ نومشقی، بندہ درآں تکیہ (شاہ تسلیم) بخدمت شاہ صاحب موصوف نشستہ بود، محمد امان خان نثار تخلص، مردے اکبر علی اکبر، و لالہ مکند رائے فارغؔ، میاں غلام شاہ غلامیؔ، مرزا عظیم بیگ عظیم وغیرہ شاگردان و مردِ دیگر حاضر بودند"۔ [2]

کہا جاتا ہے جب شاہ حاتمؔ اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے تو یہ مصرعہ اکثر گنگناتے رہتے ع

رتبۂ شاگردئ من نیست استادِ مرا

بقول منشی کریم الدین "نظر انصاف" اس کا کیا حال لکھوں۔ ہدایت اللہ خان لکھنوٗ فرمایا کرتے تھے کہ بارہا میں نیسنا ہے کہ حاتم یہ شعر پڑھا کرتے تھے۔

اردو شاعری کے بنیاد گزاروں میں سے ہیں بلکہ استاد الاساتذہ کی حیثیت سے انہوں نے کئی شعراء کی ذہنی تربیت بھی کی۔

شیخ ظہور الدین شاہ حاتم دہلوی۲، سہروردی۳ ولدیت شیخ فتح الدین رمضان المبارک 1111ھ بمطابقت 1699ء میں شاہ جاں آباد (پرانی دہلی) میں پیدا ہوئے۔ جس کی تصدیق عقد ثریا، تذکرہ ہندی، نکات الشعراء، مجموعۂ نغز گلشنِ بے خار اور دیگر تذکروں کے علاوہ ان کے اس شعر سے بھی ہوتی ہے۔

دل نہاں پھرتا ہے حاتم کا نجف اشرف کے بیچ
گو وطن ظاہر ہے اس کا شاہجہاں آباد ہے

لفظ ''ظہور'' سے ان کے سنہ پیدائش کا استخراج ہوتا ہے سب سے پہلے مصحفی نے اپنے تذکرہ ''عقد ثریا'' 1199ھ میں اس واقعہ کا ذکر کیا ہے۔

''بقولش تاریخ تولدش حرف ''ظہور'' باشد'' ۱

شمالی ہند میں اصلاح سخن کی وایت حقیقی معنوں میں شاہ حاتم کے ہاتھوں مستحکم ہوئی۔ شاہ حاتم کے معروف تلامذہ میں سودا، رنگین، تاباں، بیدار، نثار وغیرہ نام قابل ذکر ہیں۔ اصلاح شعر کی روایت سودا، شاہ نصیر اور ذوق سے ہوتی ہوئی فصیح الملک داغ دہلوی اور ان کے تلامذہ تک پہنچ جاتی ہے اور جو ابھی تک کسی نہ کسی صورت میں جاری وساری ہے۔ روایت کا یہ سلسلہ سودا، شاہ نصیر، ذوق اور داغ سے ہوتا ہوا اُس منزل پر پہنچ جاتا ہے جس نے آگے چل کر نہ صرف شمالی اور دکن کی دیوار گرا کر دونوں کو گھر آنگن بنا دیا ہے بلکہ دونوں کو ایک معیار و مزاج عطا کیا۔ اس سلسلے کی آخری کڑی فصیح الملک داغ دہلوی ہیں جو دلّی، رامپور، دکن وغیرہ جگہوں پر زندگی کا بہت سا وقت صرف کر کے اپنے شاگردوں کی ایک ریاست ملکِ سخن کو تفویض کرتا ہے۔

شاہ حاتم کے ہاتھوں شمالی ہند میں ایسا دبستان وجود میں آیا ہے جسے اگر دبستانِ حاتم کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ ان کے شاگردوں کی فہرست طویل ہے۔ انہوں نے

منشی امیر اللہ تسلیم

حسرت موہانی

مگر جب ہم تذکروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم پر اس سلسلے کی کئی اور کڑیاں منکشف ہوتی ہیں بلکہ اس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ دراصل داغؔ و امیر مینائی کا سلسلہ بھی جس کو بعض اہل نظر دو علیحدہ علیحدہ سلسلے گردانتے ہیں درحقیقت دونوں ایک ہی دریا کے دو دھارے ہیں جو ایک ہی دریا سے نکل کر اور آگے چل کر پھر ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ بہرکیف تذکروں کے مطالعے کے بعد اس سلسلے کو اس طرح از سرنو مرتب کیا جاتا ہے:

ظہور الدین شاہ حاتمؔ دہلوی

مرزا محمد رفیع سوداؔ

قیام الدین قائم چاند پوری

شاہ محمد مائل دہلویؔ

شاہ نصیر

استاد ذوقؔ حکیم مومن خان مومن

داغؔ دہلوی نواب اصغر علی خان نسیم

بیخود دین، حسن بریلوی، میر محبوب علی خان آصف منشی امیر اللہ تسلیم

از ادب صائب خموشم ورنہ در ہر وادیئے

رتبہ شاگردئ من نیست اُستادِ مرا

اور کہا کرتے تھے کہ یہ شعر میری اُستادی اور مرزا رفیع کی شاگردی کے حق میں ہے۔[۳۴]

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا کہ شمالی ہند میں جس شاعر نے تلامذہ کی روایت کو استحکام بخشا وہ ظہور الدین شاہ حاتمؔ ہیں ۔انہوں نے نہ صرف اپنی تازہ گوئی ،سادہ بیانی اور معنی آفرین شاعری سے شمالی ہند کو سہارا دیا (جب پورے ماحول پر فارسی چھائی ہوئی تھی) بلکہ اپنے تلامذہ کے ذریعہ بھی اردو شاعری کو استحکام بخشا۔ یہ سلسلہ سوداؔ سے ہوتا ہوا داغؔ و امیرؔ تک پہنچ جاتا ہے۔اس روایت اور سلسلے کو حسرت موہانیؔ نے اس طرح ترتیب دیا ہے [۳۵]

(ظہور الدین) شاہ حاتم

مرزا محمد رفیع سوداؔ

(قیام الدین) قائم چاند پوری

شاہ محمدی مائل دہلوی

شاہ نصیر

حکیم مومن خان مومنؔ

نواب اصغر علی خان نسیم

تسمی سے تسبیح، صحی سے صحیح

۳۔ تیسری اصلاح بھی قابلِ قدر ہے۔ عربی وفارسی کے جو الفاظ اُردو میں دبتے تھے ان کو نامناسب سمجھ کر ردّ کر دیا گیا مثلاً

بیگانہ۔ بگانہ، دیوانہ۔ دِوانہ

۴۔ اب تک ضروریاتِ شعری کے لئے متحرک کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھنا کوئی عیب نہیں تھا اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہئے: مثلاً

عَرْض کو عَرَض، فَرْض کو فَرَض، مَرْض کو مَرَض باندھنا درست قرار پایا۔

۵۔ ھندی الفاظ جو ولّی کے زیراثر اُردو میں مروّج ہو چکے ہیں۔ مثلاً:

من، موہن، سکھ، سجن، نین، انجواں، سنکھ، اُچرج، درس

صاف گوئی کے زیراثر متروک ٹھہرائے گئے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ استعمال کئے جانے لگے۔

۶۔ ھندی کے ثقیل الفاظ اُردو میں استعمال کرنے سے گریز کیا جائے۔ مثلاً:

ایدھر، کیدھر، لوہو، اتیت (جوگ)، اَجان (ناواقف)، نیٹ، نیٹھ (بالکل)

۷۔ حروف علت کے بعد نون غنہ کا استعمال کرنے سے اجتناب کرنا۔

کوچہ، کونچہ، پیچ، پینچ، پائچہ، پانچہ

تلامذۂ حاتم میں سوداؔ، رنگینؔ، عبدالحئیؔ، تاباںؔ، بقاء اللہ بقاؔ اور دیگر تلامذۂ کافی اہمیت کے حامل ہیں۔

سودا کے تلامذہ کی تعداد اپنے استاد کی طرح کافی بڑی تھی۔ ان میں متعدد لوگ منصب استادی کے منصبِ جلیلہ پر مفتخر ہوئے ہیں۔ ان میں میر ہاشم علی ہاشمؔ، فخرالدین ماہرؔ، میر امانی اسدؔ، شرف الدین شرفؔ، مرزا احسن احسنؔ، عبدالہادی ہادیؔ، شیخ محمد قائم چاندپوری خاص طور پر کافی اہمیت رکھتے ہیں۔

سائل دہلوی، حیات بخش رساء، احسن مرہروی
اقبالؔ، فانی، جگر مرادآبادی، نوح ناروی　　　　مولانا حسرت موہانی
سیماب اکبرآبادی، جوش ملسیانی

تلامذہ داغ کے سلسلے　　　　مولانا شفیق چونپوری　　　　شفقت کاظمی

احسن　　　نوح　　　سیماب　　　اقبال　　　جوش ملسیانی
(احسنی سلسلہ)　　　(سیماب سکول)

شاہ حاتم نے اصلاحِ شعر کے ساتھ ساتھ ''اصلاح زبان''، خصوصاً شعری زبان کی اصلاح کی کوششوں کے سلسلے میں حاتم کا نام قدر سے لیا جاتا ہے۔[1] وہ پہلے مصلح زبان ہیں جنھوں نے تشکیل زبان کے مختلف مرحلوں میں نمایاں حصہ لیا۔

دیباچہ ''دیوان زادہ''[2] کے مطالعے سے یہ بات الم نشرح ہو جاتی ہے کہ حاتمؔ نے شعری زبان کی اصلاح کے لئے چند تجویزیں پیش کی ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔　فارسی افعال و حروف (از، او بر) کے استعمال سے گریز۔ حوالے کے طور پر ''دیوان زادہ'' میں حاتمؔ نے آبرو کے یہ دو شعر دیئے ہیں۔

وقت جن کا ریختہ کی شاعری میں صرف ہے
ان سے کہتا ہوں بوجھوں حرف میرا ژرق ہے
جو کہ لادے ریختہ فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل، ان کے ریختہ میں حرف ہے

۲۔　ان الفاظ کے استعمال سے بھی گریز جو اصلاً عربی ہیں لیکن تلفظ اور لہجے سے ہندی ہو گئے مثلاً۔

۸۔ نئی ترکیبیں اور نئے الفاظ کی معنویت پر نظر رکھنا چاہئے مثلاً چشم سرمہ ناک کا لفاظ چشم کے ساتھ غیر مستعمل اور بے معنی ہے۔ چشم کے ساتھ جو الفاظ لائے جاتے ہیں ان میں رنگ کا مفہوم ہوتا ہے۔ مثلاً سرمہ گوں، مے گوں وغیرہ ناک صفت کے موقع پر استعمال ہوتا ہے۔ غم ناک، نم ناک، غضب ناک۔

۹۔ الفاظ کو معرب اور مفرس بنانے میں کوئی قباحت نہیں۔ اساتذہ برابر کرتے آئے ہیں۔

۱۰۔ مکین کے کلام میں خشو و زوائید، پُر کن اشعار غیر متوازن تمثیلیں اور بر محل استعمال کی کمی ملتی ہے اور تلمیحات سے ناواقفیت ظاہر ہوتی ہے۔

سبیل ہدایت میں سوداؔ نے شاعر کے لئے یہ باتیں ضروری قرار دی ہیں۔

۱۔ الفاظ سمجھ کر استعمال کرے اور مضمون کے ربط اور لفظوں کے صحیح محل استعمال کا خیال رکھے۔

۲۔ جب تک فن شعر سے پوری طرح واقفیت نہ رکھے دوسروں پر انگشت نمائی نہ کرے

۳۔ انصاف کی بات خواہ دشمن ہی کے منہ سے کیوں نہ نکل ہو، مان لینا چاہئے۔

مصحفیؔ نے سوداؔ کی وفات کے بعد اس کے کلام پر کچھ اعتراضات کئے تھے جن کا جواب سوداؔ کے شاگردوں نے دیا۔ سوداؔ کی روایت کو آگے بڑھانے میں قائم چاندپوری کا نام قابلِ ذکر ہے۔ یہاں پر چند اصلاحیں پیش کی جاتی ہیں جو سوداؔ نے قائم کے کلام پر دی ہے۔ یہ اصلاحیں سوداؔ نے قیام الدین قائم چاندپوری کی مثنوی درویش وعروس پر دی تھیں، ملاحظہ ہوں:

قائمؔ ؎

ہے تا پُر شوز چشمِ گریہ آلود   لب زخم جگر کو رکھ نمک سود

"سودا اپنی ہمہ گیر طبیعت کے باعث چونہ تمام اصنافِ سخن پر قادر ہیں۔اس لئے اپنی متوع افتادِ طبیعت سے مجبور ہو کر مختلف اصناف میں نئے نئے خیالات کے اظہار کی جانب توجہ کرتے ہیں"۔[1]

سودا نے فنی معلومات کی روشنی میں اپنے عصر کے شاعروں کے کلام پر وقتاً فوقتاً اظہارِ خیال کیا ہے۔مرزا فاخر مکین پر اپنی کتاب "عبرت الغافلین" میں سودا کے اعتراضات میں خاص باتیں حسب ذیل ہیں۔[2]

۱۔شعر میں ہمیشہ قواعد زبان کی سختی کے ساتھ پابندی کی اُمید رکھنا زیادتی ہے۔

۲۔تناسب لفظی اور صنائع کا لحاظ اس قدر رکھا ہے کہ خیال کی اہمیت نظر انداز ہو گئی۔

۳۔فارسی محاورے جن معنوں میں اہل زبان میں مستعمل ہیں انہیں معنوں میں استعمال ہونا چاہیئے۔

۴۔حمد و منقبت میں اگر محال باتیں بیان کی بھی جائیں تو انہیں معیوب نہیں سمجھا جاتا لیکن مرزا فاخر مکین نے محال باتوں کے باندھنے میں اس بے سلیقگی سے کام لیا کہ ممدوح کا پایہ گر گیا ہے۔

۵۔مسلم تشبیہوں سے انحراف کر کے ایسی تشبیہیں دی ہیں جو معقولیت سے خالی ہیں مثلاً لا کے لو بوئے معشوق سے۔

۶۔مسلمات و لوازماتِ شعر سے انحراف نہیں کیا جا سکتا۔مرزا فاخر مکین سے متعدد ایسی غلطیاں ہوئی ہیں کہ انہوں نے عاشق کے جذباتِ رشک و غیرت کے بجائے بے غیرتی و بے حمیتی ،لذتِ دشنام یار کے بجائے تلخی دشنام یار اور کوئے یار میں چکر لگانے کے بجائے وہاں سے فرار ہونے کے مضامین باندھے ہیں۔

۷۔فاخر نے ایسے ہندی خیالات فارسی میں داخل کئے جو اس کے لئے بالکل اجنبی ہیں۔

غرض جب وہاں سے چلی نکلی سواری
،، ،، ،، ،، ،،،

اصلاح......

غرض جب واں سے چل نکلی سواری
،، ،، ،، ،،

شاہ حاتمؔ اور سوداؔ کی روایت کو جس شاعر نے تقویت بخشی وہ شاہ نصیر تھے کیونکہ ان کے کئی ایسے شاگرد تھے جنہیں شہرت دوام حاصل ہوئی۔ ان میں ذوقؔ، ظفرؔ، مومنؔ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ذوقؔ سے پہلے جس شاعر کو اقلیمِ سخن میں تاجداری کا شرف حاصل ہے وہ مصحفیؔ، ناسخؔ اور آتشؔ ہیں۔

اس سے پہلے کہ ہم مصحفیؔ، انشا، ناسخ اور آتش کے ان خدمات کا ذکر کریں جو انہوں نے اصلاحِ سخن کے زمرے میں سرانجام دیئے ہیں، بہتر معلوم ہوتا ہے کہ میرؔ کی ان اصلاحوں کا سراسر جائزہ لیں جو انہوں نے نکات الشعراء میں مختلف شعراء کے کلام پر دی ہیں۔

اُردو میں میر تقی میرؔ اپنے مخصوص شیوۂ گفتار، منفرد لب ولہجہ، اخلاق فکری صلاحیتوں اور فنی معلومات کی وجہ سے امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایک شاعر کی حیثیت سے اردو شاعری کے جملہ اصناف پر طبع آزمائی کی ہے۔

میرؔ نے جہاں ایک طرف شاعری سے اردو کے شعری سرمایہ کو مالا مال کیا وہاں دوسری طرف ایک تذکرہ نگار کی حیثیت سے ان کی خدمات کو صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے ان کا معرکتہ الآراء تذکرہ ''نکات الشعراء'' اردو ادب کی تاریخ میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ تذکرہ لکھنے میں میرؔ کے سامنے جہاں اور مقاصد پیش نظر رہے ہیں وہاں یہ مقاصد بھی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔

ا۔ خان آرزو کے گروہ کی تحسین (۲) اپنا اور اُن شعراء کا جن سے ان کے خوشگوار تعلقات تھے، فوق جتانا۔ (۳) مرزا جانِ جاں مظہر کے گروہ کی تنقیص۔

اصلاحِ سودا

ہو شور ـــــ انگیز // // // // ///

قائم ـــــ

کرامت کردہ عشق آتش انگیز بنے بہر استخواں میرے سے گل ریز

اصلاح ـــــ

// // // کہ تا کہ استخواں میرا ہو // //

قائم......

زخون دیدگاں تر کر گلو کو نیابت دے نساں کی مو بمو کو

اصلاح......

زِموج اشک دے خنجر // // // // ///

قائم......

ہے دم ماہی کا جس صورت سے پانی اسی سے ہے ہر اک کی زندگانی

اصلاح......

دم ماہی ہے // // /// // // //

قائم......

مسافر جو کوئی اُس راہ آتا وہ دل سے یاد منزل کی بھلاتا

اصلاح......

// // // // // // بھول جاتا

قائم......

چلی القصہ جب وہاں سے سواری ہوئی دونی وہ اس کی بے قرار

اصلاح......

خاکسار

خاکسار اُس کی آنکھوں کے لئے مت لگیو

مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا[1]

بر فتح ایں فن پوشیدہ نیست کہ بجائے ''بیمار کیا''، ''گرفتار کیا'' ما بالیت[2]

جہاں تک میرا ذاتی خیال ہے ان اعتراضات کو اصلاحوں کے زمرے میں شامل نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ اعتراضات اسی زمانے میں میرؔ نے مختلف شعراء کے کلام پر کیے تھے۔ جب وہ جنون زدہ تھے اسی وجہ سے ان کے اسلوب اور اظہارِ بیان میں انتہا پسندی اور عدم مطابقت پائی جاتی ہے۔

اصلاحِ سخن کی روایت کو مستحکم کرنے والوں میں مصحفیؔ، ناسخؔ اور آتشؔ کا نام خاص طور پر کیا جاسکتا ہے۔ مصحفیؔ کے نامور شاگردوں میں آتشؔ اور خلیقؔ (والد میر انیس) جیسے سخن سنج بھی ہیں۔ مصحفیؔ اور انشاء میں اکثر نوک جھونک رہتی تھی۔ انشاء کی شخصیت میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ وہ شاعر زبان دان، قواعد نویس، عروضی کیا کیا نہیں تھے۔ انشاؔء کا سب سے بڑا کارنامہ ''دریائے لطافت'' ہے۔ اس میں اُردو صرف ونحو، منطق، عروض وقافیہ، معانی وبیان وغیرہ کا ذکر ہے۔

ایک وقت وہ بھی تھا جب اُردو قواعد لکھنے والے یورپین تھے۔ سب سے پہلے انہوں نے ہی زبان کے قواعد مرتب کئے۔ ان میں ڈاکٹر گلکرسٹ اور فرانسیسی عالم موسیگارسان دتاسی کے اسمائے گرامی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی تقلید میں ہندیوں کو بھی شوق ہوا۔ سب سے پہلے میر انشاء اللہ انشاء دہلوی نے اسی موضوع پر قلم اٹھایا اور 1802ء میں دریائے لطافت کے نام سے اردو قواعد کی کتاب لکھی۔

اصلاحِ سخن کے سلسلے میں انشاء کا یہ کارنامہ ناقابلِ فراموش ہے کہ انہوں نے عربی بحروں کی مترادف ہندی بحریں بنائی ہیں۔ جس کا اعتراف محمد حسین آزاد نے ان الفاظ

اسی وجہ سے انہوں نے اپنے تذکرے میں جن شعراء کا کلام درج کیا ہے ان میں سے بیشتر کے کلام پر ایراد کیا ہے۔ بقول سودا ؔ

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم

زیرِ ایراد میر ؔ صاحب ہے

ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح

لوگ کہتے سہو کاتب ہے

اُن میں سے یہاں پر چند اعتراضات جو انہوں نے شعراء کے کلام پر کئے ہیں پیش کئے جاتے ہیں:

شاہ مبارک آبرو ؔ

نہیں تارے بھرے ہیں شک کے نقطہ

اس قدر نسخۂ فلک ہے غلط

''اعتراضِ میر'' اگر بجائے ''اس قدر'' ''کس قدر'' ''می گفت شعر بہ آسماں می رسید''۔

شرف الدین مضمون ؔ

میرا پیغام کو اے قاصد کہیو سب سے اسے جدا کر کے

اعتراضِ میر ؔ

میرا پیغام وصل " " " "

یکرنگ ؔ

اس کو مت پوچھو سجن اوروں کی طرح مصطفیٰ خان آشنا یکرنگ ہے

اعتراضِ میر ؔ

مت تلون اس میں سمجھیں آپ سا " " "

اگر شعر مومن می بود ''این قسم موزن میدادم'' مت تلون اس میں سمجھیں آپ سا۔

ایک ڈیڑھ ورق پڑھ کے وہ جامی کا رسالہ
کرتے ہیں گھمنڈ اپنا کہ ہم قافیہ داں ہیں
نہ حرف جو وہ قافیے کے لکھے ہیں اس میں
دانا جو انہیں سنتے ہیں یہ کہتے ہیں کہ ہاں ہیں
تعقید سے واقف نہ تنافر سے ہیں آگاہ
نہ حرف یہی قافیہ کے ور دِ زباں ہیں
کرتے ہیں کبھی ذکر وہ ایطائے خفی کا
ایطائے جلی سے کبھی پھر حرفِ زباں ہیں
اوّل تو ہے کیا شعر میں ان باتوں سے حاصل
بالفرض جو کچھ ہو بھی تو یہ سب پہ عیاں ہیں
حاصل ہے زمانے میں جنہیں نظم طبیعی
نظم اُن کی اشعار بہ از آب رواں ہیں

مصحفی نے دوسرے استادوں کی طرح اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاحیں بھی دی ہیں۔ جن کے نمونے ذیل میں درج ہیں۔[1]

اسیر

میر بلبل ہوں میرے واسطے زمیں پکڑی　　　　کہ تو وہ بن گیا صیاد دیوارِ گلستاں کا

اصلاح

" " " میری گھات میں "　　　　کہ پشتہ بن " " "

ایر

نہر اشکوں کی شبِ ہجر میں جاری رکھنا　　　　آبرو دیدۂ تر آج ہماری رکھنا

اصلاح

میں کیا ہے۔

"......کئی بابوں میں عروض، قافیہ، معانی، بیان وغیرہ فروغِ بلاغت کو زبانِ اردو میں لائے ہیں۔ یہ مرزا قتیل کی تصنیف ہے مگر اس حمام میں سب ننگے تھے ان کے ہاں بھی سوائے شہدہ پن کے دوسری بات نہیں پھر بھی حق یہ ہے کہ جو کچھ ہے لطف سے خالی نہیں ہے۔ عروض میں ان کے اصول اور قواعد لکھے ہیں مگر تقطیع میں مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ کی جگہ کہتے ہیں۔ پری خاتم/ پری خانم/ پری ناخانم/ اور فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن کی جگہ چٹ لگن/ چٹ لگن/ چٹ لگن/ اور مفعول/ مفاعیلن/ مفعول/ مفاعیلن۔

بی جان پر خانم بی جان پری خانم اور

فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن

چٹ لگی پری خانم چٹ لگن پری خاتم [1]

مصحفی اُردو شاعری میں نہ صرف اپنے منفرد لب ولہجہ سے پہچان لئے جاتے ہیں بلکہ ان کی معلوماتِ فن کی پذیرائی نہ صرف ان کے عہد میں ہوئی بلکہ بعد کے لوگوں نے بھی اسے سراہا ہے۔ ان کے شاگردوں میں آتش کا نام سرفہرست ہے۔ ایک قطعہ جوان کے ساتویں دیوان میں موجود ہے اس میں شاعری کی فکری صلاحیتوں، فنی استعداد اور دوسرے لوازم کا معیار بیان کیا گیا ہے، ملاحظہ ہو۔

بعضوں کا گماں یہ ہے کہ ہم اہل زبان ہیں

دلّی نہیں دیکھی ہیں زباں واں یہ کہاں ہیں

پھر تس پہ ستم اور یہ دیکھو کہ عروضی

کہتے ہیں سدا آپ کو اور لاف زناں ہیں

سیفی کے رسالے پہ بنا ان کی ہے ساری

سو اس کو بھی گھر بیٹھے وہ آپ ہی نگراں ہیں

اصلاح

خودپرستی کا جو " " " " " " " " " " "

اردو ادب کی تاریخ میں ناسخ کئی حیثیتوں سے کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ ''ان کی اصلی اہمیت ان کے فروغ دیئے ہوئے ادبی اور لسانی اصلاحات کی وجہ سے ہے۔[1]'' یہ اردو ادب میں پہلی شخصیت ہیں جنہوں نے اُردو میں شعری زبان کی معیار بندی کے لئے اصول وضوابط متعین کر کے عملی اقدامات پہلی بار کیئے۔

ناسخ کے شاگردوں کی تعداد کافی ہے۔ جن میں وزیر، برق، اشک، بحر، منیر، نادر، آباد، ظاہر قابل ذکر ہیں۔ ناسخ کے طریق اصلاح کے بارے میں محمد حسین آزاد رقمطراز ہیں:۔

''آپ تکیہ سے لگے بیٹھے رہتے تھے۔ شاگرد (جن میں اکثر امیر زادے شرفاء ہوتے تھے) باادب بچھونے سے حاشیہ پر بیٹھے رہتے تھے۔ دَم مارنے کی مجال نہ تھی۔ شیخ صاحب کچھ سوچتے کچھ لکھتے۔ جب کاغذ ہاتھ سے رکھتے تو کہتے ''ہوں'' ایک شخص غزل سنانی شروع کرتا۔ کسی شعر میں کوئی لفظ قابلِ تبدیلی ہو یا پیش وپس کے تغیر سے کام نکلتا تو اصلاح فرماتے نہیں تو کہہ دیتے یہ کچھ نہیں نکال ڈالو یا اس کا پہلا یا دوسرا مصرع اچھا نہیں بدلو۔ یہ قافیہ خوب ہے مگر اچھے پہلو سے نہیں بندھا۔ طبیعت پر زور ڈال کر کہو جب وہ شخص پڑھ چکتا تو دوسرا پڑھتا اور کوئی بول نہ سکتا تھا'' [1]

زبان کے سنوارنے اور نکھارنے میں انہوں نے جو انہماک اور دلچسپی دکھائی وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ وہ لفظوں کے صحیح استعمال پر خاص زور دیتے تھے اور انہیں احتیاط سے نظم کرنے کا مشورہ اپنے شاگردوں کو دیا کرتے تھے۔ ''وہ اپنے شاگردوں کے کلام پر نظر ڈال کر اس کے معائب واضح کر دیتے۔ اشعار میں ایسی ترمیم کرتے کہ عیوب سے پاک ہو جانے کے علاوہ ان کی دلکشی اور تاثیر بڑھ جاتی۔[2]'' ذیل میں دو شاگردوں پر ان کی اصلاحوں کو پیش کیا جاتا ہے۔

" " "سوا بحر سے " " " " " "

اسیر

دخلِ اغیار کا اب صحنِ گلستاں میں نہیں		پاؤں کچھ سوچ کے او بادِ بہاری رکھنا

اصلاح

" " نہیں بزمِ گل و بلبل میں " " " " " "

آتش

سختی ایام ہے میرے لئے سامانِ عیش		سنگ در کو بھی سمجھتا ہوں میں زانو حور کا

اصلاح

" " " " " خشتِ بالیں کو " " " "

آتش

خلل انداز کوئی حسنِ عمل میں ہوتا		شیشہ اک روز تو قاضی کی بغل میں ہوتا

اصلاح

اے فلک کچھ تو اثر حسنِ عمل میں ہوتا		" " " " "

آتش

سنا کرتے تھے ہم کہ پہلو میں دل ہے		جو چیرا تو اک قطرۂ خون نکلا

اصلاح

بڑا شور سنتے تھے پہلو میں دل ہے		جو چیرا تو ایک قطرۂ خون نکلا

شاگردانِ آتش لکھنوی میں وزیر علی صبا، پنڈت دیا شنکر نسیم، رند کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ آتش نے اپنے استاد مصحفی کی روایت کو ہو بہ ہو آگے بڑھایا۔ ذیل میں چند اصلاحیں پیش کی جاتی ہیں۔

صباء

عشق بازی کا جو سودا ہو گیا		آپ میں اپنا تماشا ہو گیا

بحر لکھنوی

دیکھ کر وہ رخ شفاف کہاں طوفاں نے آج آئینے کو لیے صیاد آیا

اصلاح

" " چہرہ شفاف " " " " " " " " "

شاگردانِ ناسخؔ میں رسکؔ، نادرؔ اور بحرؔ نے ادبی اور لسانی اصلاحوں کے میدان میں قابل ذکر خدمتیں سرانجام دی ہیں۔ میر علی اوسط رشکؔ نے اپنے استاد ناسخؔ کے بتائے اور بنائے ہوئے اصولِ شاعری کو ادبی حلقوں سے روشناس کرایا اور اس سلسلے میں ناسخؔ کے ناتمام کام کو انجام تک پہنچایا۔ رشکؔ نے قول استاد کو بھی استاد کا درجہ دیا۔

بس ہے تقلید کو اے رشک کلام ناسخؔ

قول استاد بھی استاد ہے اُستاد کے بعد

(رشکؔ)

رشکؔ نے اصلاحِ زباں، لغت نویسی اور قواعد شاعری کے میدان میں بڑا نام پیدا کیا۔ ناسخ کے شاگرد کلب حسین نادر کی کتاب ''تلخیصِ معلیٰ'' بھی اسی سلسلے میں کافی اہم ہے۔ آزاد بھی اُن کی صلاحیتوں کے قائل تھے۔ ڈپٹی کلکٹر کے عہدہ پر فائز تھے مگر فکر شعر سے بھی غافل نہیں ہوتے تھے بقول ان کے۔

لوگ کہتے ہیں کہ فنِ شاعری منحوس ہے

شعر کہتے کہتے ہیں ڈپٹی کلکٹر

امداد علی بحر کا رسالہ ''بحر البیان'' بھی اسی ضمن میں آتا ہے۔

اصلاحِ سخن کی روایت کی ترویج میں شاہ نصیرؔ کا کارنامہ کافی دقیع ہے ان کے شاگردوں میں ذوق اور مومنؔ نے نہ صرف اُردو شاعری کے دامن کو وسیع کر دیا بلکہ ملکِ

خواجہ وزیر

آیا وہ ماہ لاؤ پیالہ شراب کا مہتاب کے قریں ہو طلوع آفتاب کا

اصلاح

// // // // // // مہتاب کے ہو ساتھ // //

مصرع ثانی میں بجائے ''مہتاب کے قریں ہو'' کے مہتاب کے ہو ساتھ'' بنا کر مطلع میں چار چاند لگا دیئے۔!

وزیر

منظور ہے رنج مجھے ہو جہاں کو عیش رکھوں نہ کوئی باغ میں کانٹا گلاب کا

اصلاح

// // // // // // توڑوں عوض میں پھول کے ////

وزیر

زاہد حرام مے کو بتائے گا تو اگر جنت میں چھین لوں گا پایلہ شراب کا

اصلاح

// // // نہ کہنا وگرنہ میں // // // // // //

وزیر

پڑا ہے اودلِ راحت طلب کیوں شادماں ہو کر زمینِ کوئے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر

اصلاح

// // کیا // // // // // // // // // //

بحرلکھنوی

پھول کانٹے ہو گئے خط آ گیا رخسار پر خاروخس پتے چمن سے حسنِ جاناں لے چلا

اصلاح

// // // // // رونقِ گلزار عارض // // // // // //

کی زبان پر فخر کرنے اور اس کی سختی کے ساتھ پابندی کے، اکثر اہل لکھنؤ اُن کے شاگرد تھے جن میں عبداللہ خان لہرؔ، منشی اشرف علی اشرفؔ، منشی امیر اللہ تسلیمؔ قابلِ ذکر ہیں۔ نسیم دہلوی کی چند اصلاحیں ملاحظہ کیجیے۔

تسلیم

آج کیا جانے منہ اُٹھتے ہی کس کا دیکھا　　　　ہائے اب نہ رُخ ساغر و مینا دیکھا

اصلاح

" " صبح کو " " " " " " " " " " "

تسلیم

پنبہ درگوش تری بزم میں مینا دیکھا　　　　کون سنتا ہے کس سے کہوں دل کی باتیں

اصلاح

" " " " " " " " " " ساقی " " " " "

تسلیم

خواب میں دیدۂ پُر آب نے دریا دیکھا　　　　روتے روتے میں اگر سو بھی گیا فرقت میں

اصلاح

" " " " " " " " ہجر کی شب " " "

تسلیم

چھیڑا صبا نے آ کے غنچہ چٹک گیا　　　　لاتی ہے فرق رسم محبت میں دل لگی

اصلاح

" " " " " " " " " " " " پیار سے " " " "

منشی امیر اللہ تسلیم اُردو شاعری میں واحد شاعر ہے جس نے نہ صرف مومنؔ و نسیمؔ دہلوی کی روایتِ شعر کو آگے بڑھایا بلکہ اس میں سلاست اور بے تکلفی کا رنگ بھر دیا بلکہ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی شعری فکر، انفرادیت اور خارجیت و داخلیت میں توازن

شعر میں ایک ایسی غیر مختتم روایت قائم کی جو ابھی تک کسی نہ کسی طریقے سے اُردو شاعری کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے۔

مومنؔ شعرائے اردو میں ایک خاص درجہ رکھتے ہیں۔ ان کی قادرالکلامی کا غالبؔ جیسا شاعر بھی معترف تھا۔ نیاز فتح پوری اُن کو غالبؔ پر ترجیح دیتے ہیں۔ مومن کے کلام کی خصوصیات میں اُن کا رنگ تغزل، نازک خیالی، تراکیب کی جدت نادرہ کار تشبیہات، معاملہ بندی کو خاص اہمیت حاصل ہے وہ ایک صاحبِ طرز شاعر تھے جن کی پیروی کو نسیم دہلویؔ، امیر اللہ تسلیم، حسرت موہانیؔ جیسے سربرآوردہ لوگ بھی اپنے لئے باعثِ فخر سمجھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی تعداد زیادہ نہیں ہے۔ ان میں نسیم دہلوی اور شیفتہؔ قابل ذکر ہیں۔

شیفتہؔ اچھے شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ شاعروں کی مرتبہ شناسی میں ید طولیٰ رکھتے تھے اُردو شعراء کے بہت سے تذکرے لکھے گئے لیکن شیفتہ کے "گلشن بے خار" سے تذکرہ نگاری کے ایک نئے باب کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کے کلام پر متوازن انداز میں اظہار خیال کیا گیا ہے اور مذاقِ سلیم کو انتخاب اشعار کی بنیاد بنایا گیا ہے بعض شاعروں کے بارے میں شیفتہ کی رائیں آج بھی قطعی اور حتمی تسلیم کی جاتی ہیں۔ غالب نے ان کی صلاحیتوں کا اعتراف کیا ہے۔

غالب زحسرتی [1] چہ سرائی کہ در غزل
چوں اور تلاش معنی وہ مضمون نکردہ کس

نسیم دہلوی کے کلام میں رنگ مومن غایت درجہ پایا جاتا ہے۔ نسیم کو تازگی مضمون اور صحت محاورہ کا خاص خیال رہتا تھا۔ حسرت موہانی نے ان کی شاعری کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے۔

"لکھنؤ کے بیان اور دہلی کے پسندیدہ اور معتدل کر کیب کا جیسا جلوہ نسیم کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے کلام میں نہیں مل سکتی۔" [2]

ان کی غزلوں کو مرزا غالب بھی پسند بھی کرتے تھے باوجود دہلوی ہونے اور اپنے شہر

کے باب میں بے حد کارآمد اور مفید تالیف ہے جو ان کی تیس سال کے تجربات کا نچوڑ ہے۔
اس کتاب کے ذریعہ مولانا نے شعر و ادب کی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔ اس کتاب کی وجہ تالیف کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"دورِ جدید کے اکثر تعلیم یافتہ شاعر اپنے کلام میں بلندئ مضمون وندرتِ خیال کے مقابلے میں زبان و بیان کی خوبیوں کا کافی لحاظ نہیں رکھتے جس کا نتیجہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ اچھے سے اچھا مضمون ایک ادنیٰ خرابی سے بے لطف ہو کر رہ جاتا ہے"۔[1]

یہ کتاب تین حصوں پر مشتمل ہے:

۱۔متروکاتِ سخن ۲۔معائبِ سخن ۳۔محاسنِ سخن

۱۔متروکاتِ سخن:۔

کتاب کے اس حصے میں باضابطہ طور پر ان متروکات ومختارات سے بحث کی گئی ہے۔ جن سے کلام کے حسن میں اضافہ ہو جائے متروک وہ لفظ ہے جو پہلے شاعروں کے کلام میں ہو لیکن بعد میں انہیں ترک کیا گیا ہو متروکات کی قسمیں حسب ذیل ہیں۔

متروکاتِ قدیم، متروکاتِ معروف، متروکاتِ جائز، متروکات بیجا

۲۔معائب حسن:۔

(۱) عیب تنافر (۲) تکرارِ الفاظ (قبیح) (۳) ہائے مختفی کے بجائے الف کا استعمال (۴) تعقید لفظ (۵) خذفِ حروف (۶) ی کا دب کر نکلنا (۷) و کا دب کر نکلنا (۸) الف کا دب کر نکلنا۔(۹)۔ نقصِ روانی (۰۱) شتر گربہ (۱۱) ابہام و اشکال مضمون (۲۱) سقوطِ حروف (۳۱) غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال (۴۱) ایطائے جلی و خفی (۵۱) شکستِ ناروا (۶۱) غلط العلوم (۷۱) خشو و زوائد۔

۳۔محاسن سخن:۔

محاسن کلام یا شعر وہ خوبیاں ہیں جن سے اس کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے انہیں محاسن کہتے ہیں۔ محاسن کے بیان سے مقصد یہ ہے کہ اربابِ ذوق کو انتخابِ سخن اور

پیدا کرنے کی کوششیں کی۔ ان کے شاگردوں کی تعداد زیادہ نہیں ہے۔ چند نام یہ ہیں:

مولانا حسرتؔ موہانی، عرش گیاوی، حاجی محمد اسمٰعیل خان صبر معروفہ بہ بلبلِ تسلیم قاضی محمد نعیم الحق آزاد شیخ پوری۔

اصلاح کا نمونہ ''مشاطۂ سخن'' سے ماخوذ ہے۔

آزاد

جس دم سے تو چلا ہے غزالوں کے سامنے　　بھولے وہ چوکڑی تیری چالوں کے سامنے

اصلاحؔ

چلتا ہے جس گھڑی تو 〃 〃 〃 〃　　کھاتے ہیں ٹھوکریں 〃 〃 〃 〃

آزادؔ

گل کا ہے رنگ اُڑا ہوا گالوں کے سامنے　　موجِ نسیم پیچ ہے بالوں کے سامنے

اصلاح

〃 〃 〃 〃 〃　　سنبل ہے پیچ و تاب میں 〃 〃 〃 〃

رئیس المتغزلین حسرتؔ موہانی اپنی افتادِ طبع اور اجتہادِ فکر و نظر کے اعتبار سے یگانۂ روزگار تھے۔ ان کی شخصیت اجتماع ضدین تھی۔ شعری فکر کے اعتبار سے انہوں نے اپنے استاد تسلیم کی روایت شعری کو آگے بڑھایا ہے جس کا اعتراف انہوں نے اپنے ایک شعر میں کیا ہے۔

حسرتؔ مجھے پسند نہیں طرزِ لکھنؤ
پیرو ہوں شاعری میں جنابِ نسیم کا

حسرت موہانی

حسرتؔ نے بہت سے شعراء کے نایاب دیوان نہایت تلاش کے بعد شائع کیے دیوانِ غالب کی ایک بے نظیر شرح لکھی۔ ''نکات سخن''، سخن دانی، سخن فہمی، سخن سنجی اور نقد و نظر

۳

خاقانیٔ ہند شیخ ابراہیم ذوقؔ اُردو ادب میں سوداؔ، ناسخؔ، شاہ نصیرؔ کے بعد زبردست قادرالکلام شاعر تھے۔ وہ ایک بہت بڑے صناع تھے اور الفاظ کی نشست اور مناسبت استعمال سے کماحقہٗ واقف تھے۔ محاورات اور امثال کے استعمال میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتے۔ الفاظ کا برمحل استعمال فن عروض سے واقفیت، زور بیاں، تخیّل کی بلندی یہ سب چیزیں مل کر ان کے کلام کا جوہر اعلیٰ بن گئی ہیں۔ ذوقؔ شاہ نصیر کے تلامذہ میں سے تھے۔

ذوقؔ عروض و آہنگ پر زبردست قدرت رکھتے تھے۔ اسی وجہ سے انہوں نے شکستہ اور سخت بحروں میں کافی برجستہ غزلیں کہیں ہیں۔ جس کا اعتراف انہوں نے خود بھی کیا ہے۔

اس بحر میں کیا برجستہ غزل اے ذوقؔ یہ تم نے لکھی ہے
ہاں وزن کو سن کر جس کے شاداں روحِ خلیل و اخفش ہو
(ذوقؔ)

ذوقؔ کے تلامذہ کی تعداد کافی ہے۔ جس میں بہادر شاہ ظفر، فصیح الملک داغ دہلوی، محمد حسین آزاد ظہیر، انر بہت نامور تلامذہ ہیں۔ استاد شاگردی کی روایت ذوقؔ کی وہ روایت ہے جو اردو شاعری کو مستحکم بنانے کا ایک اہم وسیلہ ہے۔ یہ روایت داغ کی وساطت سے آج تک زندہ ہے۔

اصلاح نمونہؔ
داغؔ دہلوی

شوخی سے ٹھہرتی نہیں قاتل کی نظر آج   یہ برقِ ادا دیکھئے گرتی ہے کدھر آج

اصلاحِ سخن میں مدد ملے اور دشواری نہ ہو۔ محاسن شعر میں اضافے کے لئے حسرؔت حسبِ ذیل چیزوں کو ضروری گردانتے ہیں۔

(۱)۔ تکرارِ الفاظ (حسین) (۲) صدف محاورہ۔ صفائی زبان وسادگیٔ بیان (۳) ترجمہ محاورۂ فارسی (۴) شوخیٔ کلام تندیٔ مضموں (۵) تازگیٔ بیان وندرت مضمون (۶) حسنِ ترکیب (۷) خوبیٔ استعارہ ولطفِ تشبیہ (۸) حسنِ استعمال (۹) معاملہ بندی، واقعہ گزاری، جذبہ نگاری (۱۰) متانتِ مضمون بلندی جذبات ومذاق تصوف (۱۱) کنایہ (۲۱) سوز وگداز سہل ممتنع۔

حسرؔت موہانی پہلا نقاد ہے جس نے اشعار کے نام اُن کے مضمون کے مطابق رکھے ہیں۔ مثلاً

عاشقانہ، فلسفیانہ، عارفانہ، فاسقانہ وغیرہ

اُن کے کارنامے کو دیکھ کر حسرؔت کا یہ دعویٰ بے سبب نظر نہیں آتا ہے۔

غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ
طبعِ حسرؔت نے اٹھایا ہے ہر اُستاد سے فیض

حسرت کے کئی شاگرد ہیں اس طرح انہوں نے اصلاحِ سخن کی اُس روایت کو بھی آگے بڑھایا جو انہیں اپنے اساتذہ سے ورثے میں ملی تھی۔ ان کے شاگردوں میں مولانا شفیق جونپوری اور شفقت کاظمی قابل ذکر ہیں۔ نمونہ اصلاح ملاحظہ فرمایئے۔ شفیق جونپوری۔

سنے جاتے تھے اے ساقی جو پہلے بادہ خواروں میں
طریقے اب وہ رائج ہو گئے پرہیز گاروں میں

اصلاح حسرت

// // // اے زاہد // // // // // // // // // //

شفیق

بہارِ گل ذرا اُس وقت دیکھیں دیکھنے والے
گھٹا جب آبپاشی کر چکی ہو سبزہ زاروں میں

جو روانی سلاست و موزنی اپنے کلام کے لئے حاصل تھی وہی دوسروں کی خاطر حاضر تھی۔ تھوڑے تھوڑے وقت میں بیسیوں غزلوں کا درست ہو جانا ایک معمولی بات تھی'' ۔[1]

داغؔ نے شاگرد بنانے کا سلسلہ کب شروع کیا اور کسے پہلی اصلاح دی اس سلسلے میں کوئی بات یقین کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ سیّد محمد علی زیدیؔ لکھتے ہیں:

''کسی باوثوق ذریعے سے پتہ نہیں چلتا کہ انہیں اصلاح کے لئے کس نے سب سے پہلے اپنا کلام پیش کیا لیکن یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ رامپور کے مستقل قیام کے دوران انہوں نے استاد شاگردی کے میدان میں قدم رکھا اور یہاں ان کے کلام کی مقبولیت اور روز افزوں شہرت کے ساتھ استادی کو بھی فروغ حاصل ہوا'' ۔[2]

ڈاکٹر سید محمد علی زیدیؔ کے خیال کی تصدیق بیخود بدایونی کی اس تحریر سے ہوتی ہے کہ زمانۂ قیام رام پور میں ان کی شہرت عام ہو چکی تھی اور اسی کے پیش نظر بے خود بھی حلقۂ تلامذہ میں شامل ہوئے اور استاد سے ملاقات کے لئے رامپور گئے۔ بے خودؔ صاحب لکھتے ہیں:-

''اُنہی دنوں میں نواب فصیح الملک بہادرؔ مرحوم دہلوی کا پہلا دیوان شائع ہو کر نظر افروز ہوا اور اس کے ساتھ ہی منشی محمد عظمت رام پوری تلمیذِ حضرات داغؔ ایک تقریب میں سنبھل تشریف لائے۔ اب اِدھر تو عدیم النظر کلام نے دامنِ دل اپنی طرف کھینچا۔ اُدھر عظمتؔ سراپا عظمت کی زبانی حضرت موصوف کے مفصل حالات اور تازہ اشعار سننے میں آئے۔ انجام یہ کہ بیخودؔ، داغؔ دہلوی کے تلمذ سے شرف یاب ہوئے'' ۔[1]

داغؔ خود مشہور زمانہ اُستاد حضرت ذوقؔ کے شاگرد تھے اور اپنے استاد شاگردی کی ایک مضبوط روایت لائے تھے۔ کسی کو حلقۂ شاگردی میں شامل کرنے سے قبل اس کے کلام کو بطورِ نمونہ دیکھتے تھے جس سے افتادِ مزاج کا اندازہ ہو سکے۔ داغؔ کے خطوط سے معلوم

" " " " " " یہ برق بلا " " " " " "

ذوقؔ کے تلامذہ میں داغؔ کافی اہمیت کے حامل ہیں اس نے اپنی اشعری میں زبانِ دہلوی کو اسطرح جگہ دی کہ یہی اُردو شاعری کا معیار ٹھہری۔

اردو شاعری میں زبان اور اس کی مزاج شناسی کی روایت کا آغاز شاہ حاتمؔ سے ہوتا ہے۔ یہ روایت ذوقؔ کے توسط سے تعیمہ وتخرجہ کے ساتھ داغؔ تک پہنچی۔ داغؔ نے اس روایت کو اتنا بڑھایا کہ انہیں اپنے استاد ذوقؔ اور حاتمؔ پر فوقیت حاصل ہوگئی۔ موقع کی مناسبت سے یہاں پر غالب کا قول نقل کردینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ کہتے ہیں ایک دفعہ غالبؔ نے مومنؔ کے ایک شاگرد نثار علی شہرتؔ سے کہا کہ دہلی والوں کی جو اُردو ہے اس کو اشعار میں لکھنا چاہئے آخر عمر میں ہماری تو یہی رائے قائم ہوئی۔ پھر شہرتؔ نے پوچھا کہ " داغؔ کی اُردو کیسی ہے"۔ غالبؔ نے جواب دیا" ذوقؔ نے اردو کو اپنی گود میں پالا تھا۔ داغ اس کو فقط پال رہا ہے بلکہ اس کو تعلیم بھی دے رہا ہے۔

بعد اُستاد ذوقؔ کے کیا کیا
شہرت افزاء کلام داغؔ ہوا

ان کی شاعری نے ان کے عہد میں جو دھوم مچائی تھی ان کے دیگر معاصرین کو اس کا نصف حصہ بھی حاصل نہ ہوسکا۔ ان کے رنگِ سخن کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ امیر مینائیؔ جیسے بزرگ ہم عصر نے داغؔ کے لب ولہجہ کی تقلید کرنے کی کوشش کی۔ اس تقلید کی مثال ان کا دیوان "صنم خانۂ عشق" ہے۔ داغؔ وہ مسلم الثبوت باکمال اور مقبول شاعر تھے جس کے زمرۂ تلامذہ میں شامل ہونے کی اُس زمانے کے شعراء اپنے لئے باعثِ فخر سمجھتے تھے۔ اسی لئے انہیں تلامذہ کی ایک کثیر تعداد میسر آئی۔ داغؔ اصلاحِ سخن کی روایت کو قائم کرنے والوں میں ایک مفنر د مقام رکھتے ہیں۔ " داغؔ کے علاوہ سینکڑوں اساتذۂ فن گذرے ہیں اور کم وبیش سب کے شاگرد تھے اور ہر ایک اصلاحِ سخن میں مشاق تھا مگر بلا خوفِ تردید کہتا ہوں کہ

کرتے ہیں اور بیشتر کامیابی کے ساتھ۔ مگر اس کا لحاظ رکھئے کہ شعر کے لئے محاورہ آجائے۔ محاورہ کے لئے شعر میں سقم نہ آنے پائے اور یہ بھی خیال رہے کہ اس میں تصرف جائز نہیں۔ اگر آسانی کے ساتھ محاورہ بجنسہٖ بحر میں آجائے تو نظم کر دیجئے، ورنہ نہیں"۔ ا

داغؔ نے اصلاحِ شعر کا سلسلہ اپنی زندگی کے آخری ایام تک جاری رکھا۔ احسنؔ مارہروی (جو اُن کے قدیم شاگردوں میں سے تھے) کی غزلیں آخری ایام تک داغؔ کی نظروں سے گزرنے کے بعد ہی شائع ہوتی تھیں...... داغؔ کے شاگردوں کی اس روایت کو زندہ و برقرار رکھنے والوں میں احسن مارہرویؔ، مولانا احسن مارہروی موصوف ایسے ہی اساتذہ میں سے تھے جو فن سخن کی ہر گھاٹی سے واقف تھے اور استاد میں جو اوصاف ہونے چاہیں وہ اوصاف قدرت نے بڑی فیاضی سے انہیں مرحمت فرمائے تھے"۔ ۲

احسن کے کلام کے مطالعہ سے یہ بات الم نشرح ہو جاتی ہے کہ انہیں فنی خوبیوں پر زبردست عبور حاصل تھا اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک شاعری ایک دلچسپ شغلہ یا ذریعۂ شہرت و عزت کے بجائے ایک بلند مقصد کی حامل تھی اور وہ اسے ایک فنِ شریف سمجھتے تھے بدیں وجہ انہوں نے شاعری کا ابتداء ہی سے گہرا مطالعہ کیا تھا۔ وہ ابتداء ہی سے اس بات ادراک رکھتے تھے کہ شاعری ایک فن ہے اور اس کے اہم نکات اور اس کی باریکیوں سے کماحقہٗ آگاہ ہوئے بغیر شاعری پر دسترس حاصل نہیں ہو سکتی۔

شاعری ان کے نزدیک چوں کہ نصب العین اور ایک مقصد تھا اور اس مقصد کے حصول کا شوق شدید تھا لہٰذا انہوں نے شاعری کے سطحی اصولوں کے بجائے اس کے فنی نکات پر زیادہ توجہ دی۔ ان کا نظریہ تھا کہ ؎

شعر گوئی اگرچہ آساں ہے
مگر استاد کی ضرورت ہے

احسنؔ مارہروی کے یوں تو بہت شاگرد تھے جنہوں نے اس فن شریف کو آگے بڑھایا

ہوتا ہے کہ وہ اپنے شاگردوں کی ذراسی لغزش کو بھی نظر انداز نہیں کرتے تھے۔ داغ نے ایک منظوم ہدایت نامہ بھی اپنے شاگردوں کے مطالعہ کے لئے تحریر کیا تھا جس میں فنِ شعر کے اہم نکات کو جمع کیا گیا تھا۔ یہ منظوم قطعہ ان کے آخری دیوان "یادگارِ داغ" میں شامل ہے۔ اس قطعہ کے مطالعہ سے داغ کے نظریۂ شعر پر روشنی پڑتی ہے۔ ملاحظہ ہو ہدایت نامہ سے چند اشعار۔

اپنے شاگردوں کو یہ عام ہدایت ہے مری	کہ سمجھ لیں وہ تہہ دل سے بجا اور بیجا
شعر گوئی میں رہے حدِّ نظر یہ باتیں	کہ بغیر اِن کے فصاحت نہیں ہوتی پیدا
چُست بندش ہو نہ ہو سست یہی خوبی ہے	وہ فصاحت سے گرا شعر میں جو حرف دیا
عربی فارسی الفاظ جو اردو میں کہیں	حرفِ علت کا بُرا اِن میں ہے گرنا دبنا
جس میں گنجلک نہ ہو تھوڑی سی فصاحت ہے وہی	وہ کنایہ ہے جو تفریح سے بھی ہو اولیٰ
عیب و خوبی کا سمجھنا ہے اِک امر نازک	پہلے کچھ اور تھا اب رنگِ زباں اور ہوا
شعر میں حشو و زوائد بھی بُرے ہوتے ہیں	ایسی بھرتی کو سمجھتے نہیں شاعر اچھا
گر کسی شعر میں ایطائے جلی آتا ہے	وہ بڑا عیب ہے کہتے ہیں اُسے بے معنی
استعارہ جو مزے کا ہو مزے کی تشبیہ	اس میں اک لطف ہے اس کہنے کا پھر کیا کہنا
سید احسن جو مرے دوست بھی شاگرد بھی ہیں	جن کو اللہ نے دی فکرِ رسائی، طبع رسا
شعر کے حسن و قبائح جو انہوں نے پوچھے	انکی درخواست سے اک قطعہ یہ برجستہ کہا

پند نامہ جو کہا داغ نے ، بے کار نہیں
کام کا قطعہ ہے یہ وقت پہ کام آئے گا

داغ دلی کی ٹکسالی اُردو کو ہی شاعری میں جائز سمجھتے ہیں۔ محاورہ اور ضرب المثال بھی ان کے نزدیک مستحسن تھے لیکن محاورہ کے لئے شعر کہنا ان کو پسند نہ تھا۔ اگر شعر میں بہ آسانی محاورہ آجائے تو کوئی مضائقہ نہ تھا۔ اس سلسلے میں اپنے شاگرد ناطق گلاوٹھی کو لکھا ہے:

"یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ آپ ہر شعر میں کسی محاورے کا استعمال

روایت کو ان کی وجہ سے استحکام حاصل ہوا۔ ابر احسنی نے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت ماہانہ ''فاران'' (کراچی) میں اس طرح کی ہے:۔

''اصلاح کے معنی درستی کے ہیں۔ اصلاحِ شعر میں اصلاح معیوب و ناقص کلام کو بے عیب بنانے کا نام ہے۔ اصلاح کلام کا سلسلہ صدیوں سے شعرائے اُردو میں جاری ہے''۔[1]

آگے انہوں نے اس مضمون میں اپنے نقطہ نظر کو مختلف فصلوں میں اس طرح درج کیا ہے جن کو یہاں ترتیب وار درج کیا جاتا ہے۔

۱۔ شاعری دو چیزوں سے مرکب ہوتی ہے۔ خیال اور وہ زبان جس میں خیال کو ظاہر کیا جائے۔ خیال عطیۂ قدرت ہے لیکن زبان جو انسان نے بنائی ہے وہ بہر حال انسانوں ہی سے سیکھنی پڑے گی۔ ظاہر ہے کہ کوئی زبان اور اس کے لوازم بغیر انسان سے سیکھے نہیں آسکتی اور شاعری میں اظہار کا ذریعہ زبان ہے۔

۲۔ اساتذہ نے شعر میں بہت سی باتوں کو حسن قرار دیا ہے اور بہت سی باتوں کو عیب، ایک خالی الذہن آدمی ان پر وقوف حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ کسی باخبر شخص سے اس کو نہ سیکھے...... اسلئے کہ کسی عیب کو جب تک نہ بتایا جائے کہ یہ عیب ہے، ناواقف آدمی ہمیشہ اس کا اعادہ کرتا رہے گا کیونکہ وہ اس عیب کو عیب ہی نہیں جانتا۔

۳۔ ہر زبان میں وقت کے ساتھ ترک و قبول کا عمل جاری رہتا ہے۔ بہت سی باتیں جو کل قابل استعمال تھیں، آج کسی خرابی کے باعث قابلِ ترک قرار دی جاتی ہیں اور بہت سے نئے الفاظ نئے محاورے داخل زبان ہو جاتے ہیں۔ جن سے مزاج دانِ زبان و سخن خبردار رہتے ہیں اور اسی سے ان کا کلام اہل نگاہ کی نظر میں بے وقار قرار دیا جاتا ہے۔

احسنؔ مارہروی کی اُس روایت کو استحقاق بخشنے میں جو کارہائے نمایاں ابر احسنی نے انجام دیئے اس کی نظیر اُردو شاعری میں ملنا مشکل ہے۔ استادِ فن کی حیثیت سے ابر احسنی کے کارناموں پر نظر ڈالی جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ اپنی قادر الکلامی اور بے مثل فنی بصیرت سے انہوں نے تن تنہا اُردو ادب کی جو خدمت انجام دی ہے اس کا دعویٰ اُردو کے بعض ادارے بھی نہیں کر سکتے۔

''ابر احسنی اُردو شاعری کی کلاسیکی اور فنی روایت کو سب سے بڑے معلّم اور محافظ تھے۔ یوں تو اس دور میں سیماب اکبر آبادی، دل شاہجہاں پوری، صفی لکھنوی، جوش ملسیانی اور جمیل مظہری وغیرہ ایسے اساتذۂ فن بھی ہوئے ہیں جن کی اصلاح سے ہزاروں شعراء نے فیض اٹھایا ہے لیکن ابر احسنی نے اپنے دو ہزار سے زیادہ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کر کے اور باقاعدہ اصلاحِ سخن کے موضوع پر کتابیں تصنیف کر کے جس طرح اس روایت کو برگزیدہ فن کا درجہ دیا کسی نے نہ ہو سکا۔ انہوں نے اپنے تلامذہ کو فنِ شاعری کے معائب اور محاسن کے ساتھ زبان اور محاورے کی حرمت کا احساس دلایا''۔[1]

ابر صاحب کی فن اصلاح سخن پر تین کتابیں ملتی ہیں۔

۱۔ اصلاح الاصلاح

۲۔ میری اصلاحیں (حصہ اوّل)

۳۔ میری اصلاحیں (حصہ دوئم)

مگر اصلاح الاصلاح کو اوّلیت کا درجہ حاصل ہے۔

''اصلاح الاصلاح'' کو فنِ اصلاح پر ابر احسنی کی تصانیف میں اولیت کا درجہ حاصل ہے جو انہوں نے اپنے استاد بھائی سیماب اکبر آبادی کی کتاب ''دستور الاصلاح'' کے جواب میں لکھی ہے مگر ابر احسنی نے ''میری اصلاحیں (حصہ اول و دوئم) میں اپنے فنی نقطہ نظر کو متعین کیا ہے اور ان کی روشنی میں اصلاحوں کا جائزہ لیا ہے۔ ان کے منصب اصلاح کے ڈانڈے احسنؔ، داغؔ، ذوقؔ، شاہ نصیرؔ سے ہوتا ہوا شاہ حاتمؔ سے ملتے ہیں۔ اس ادبی

حیدر کے زمانہ میں شاہی ملازمت شروع کی اور امجد علی شاہ کے عہد میں اقتدار پایا۔ آٹھ نو سال تک واجد علی شاہ کے مصاحب خاص رہے اور تدبیر الدولہ مدبر الملک کے معزز خطاب سے سرفراز ہوئے۔ آتش کی طرح مصحفی کے شاگرد تھے۔ وہ بڑے قادر الکلام شاعر تھے انہوں نے سنگلاخ زمینوں میں شاعری کی ہے۔ وہ صرف زبان و بیان کی موشگافیوں ہی سے واقف نہیں تھے بلکہ وہ عروض و قافیہ کے بھی ماہر تھے۔ وہ عروض و بلاعت پر زبردست قدرت رکھتے تھے۔ ان کا شمار اپنے وقت کے برگزیدہ ماہرین فن میں ہوتا ہے۔ محقق طوسی کی کتاب "معیار الاشعار" جو عروض و قافیہ پر ایک معتبر کتاب ہے، کا انہوں نے ترجمہ "زر کامل عیار" کے نام سے کیا ہے بلکہ اس کے بعض دقیق اور پیچیدہ مباحث کو آسان تر بنانے کی سیر حاصل کوشش کی ہے۔ معیار الاشعار کا ترجمہ کرنے کی غرض و غائت کے بارے میں وہ رقمطراز ہیں کہ :

"......... چنانچہ صحیفۂ رشیقہ اغنی کتاب "معیار الاشعار" تصنیف عالمِ کامل فخر اماجد و اماثل رئیس الحکماء استاد الکملا محقق طوسی علیہ الرحمتہ کہ اسی صناعت میں ہے اور اسیر بعض کملائے اصحاب خلعت و براعت نے اغنی مولوی سعد اللہ صاحب نے حاشیہ لکھا ہے اور انصاف کو بالائے طاق رکھ کر جا بجا اعتراض کئے ہیں اور شرح شیخ مہدی علی ذکی مشتہر بہ ملک الشعراء کی ہی ہے بارہا صحبت میں پڑھا گیا یعنی زیادہ حاشیہ اور شرح سے ذہن میں آئے اور معلوم ہوا کہ بعض مقامات کتاب کے صحت سے بھی رہ گئے ہیں۔ لہٰذا یہ تکلیف احباب اور بمفاد و کان حقاً علینا نصر المومنین احقر العباد نے مطالب نو و کہن عبارت اُردو میں بطریق ترجمہ لکھے اور نام اس کا زرِ کامل عیار در ترجمہ معیار الاشعار رکھا"۔ ا

میری معلومات تک یہ اُردو میں عروض پر پہلی کتاب ہے۔ اس سے پہلے عروض کے موضوع پر فارسی میں کتابیں لکھی جاتی تھی۔ امام بخش صہبائی کی کتاب حدیق البلاغت

۴۔ بالعموم مبتدیوں کا کلام بے ربط اور مہمل ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے دماغ نے کوئی مضمون تخلیق کیا اور اس خیال کو شاعر نے الفاظ کا جامہ پہنا دیا، لیکن مفہوم ظاہر کرنے کے لئے الفاظ نا کافی رہے۔ شاعر کے دماغ میں چونکہ مضمون بسا ہوا ہے اس لئے وہ خالق ہے اس نے سمجھ لیا کہ میرا مفہوم شعر میں ظاہر ہو گیا مگر سامعین مضمون سے اس وقت آگاہ ہوں گے جب الفاظِ شعر اتنے کافی ہوں کہ وہ مطلبِ شعر ظاہر کریں اور یہاں الفاظ نا کافی یا بے ترتیب ہیں، اس لئے سامعین کے نزدیک وہ شعر مہمل یا مبہم ہی ہوگا۔ یہ تمام خرابیاں اصلاح کے ذریعہ ہی دور ہو سکتی ہیں۔

۵۔ معائب قوافی اور عروض کے بہت سے ایسے مرحلے شاعر کو پیش آتے ہیں جہاں وہ قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتا ہے اور ان سے بہت واقفیت ایک ماہرِ فن ہی کرا سکتا ہے۔ خود بخود یہ باتیں آ ہی نہیں سکتیں۔

ابر احسنی نے جو اصلاحیں اپنے شاگردوں کے کلام پر دی ہیں ان سے ثابت ہوتا ہے کہ انہوں نے تنقیدی، فنی، لسانی اور عروضی نظریات پر سختی سے عمل کیا ہے۔ انہوں نے اصلاح کے عمل میں ایک طرف زبان اور اسلوب پر توجہ دی ہے اور دوسری طرف خیال اور افکار کی اصلاح بھی کی ہے۔ ان کی نگاہ دُور رَس تھی جو فوراً صوری اور معنوی نقائص کا احاطہ کرتی ہے، ان کا فنکارانہ تصور بیدار ہے جو دیر تک اقلیم فن میں روشنی بکھیرتا رہے گا۔ دراصل ابر احسنی ایک ایسی شخصیت ہیں جنہیں ایک دبستان کی حیثیت حاصل ہے۔ ابر صاحب عصر حاضر میں اس سلسلے کی آخری کڑی ہیں کیونکہ شعر و ادب میں یہ روایت کم ہوتی جا رہی ہے اس لئے اگر دبستانِ داغ کی ان کو آخری کڑی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

۴

واجد علی شاہ کے درباری شعراء میں اسیر سب سے ممتاز مقام پر فائز تھے۔ نصیر الدین

واقفؔ

کیا رنگ ہے میرے سیم تن کا کندن کی طرح چمک رہا ہے

اصلاح

" " " " چمپئی تمہارا " " " " " " دمک رہا ہے

امیر کے شاگردوں میں امیر مینائی خاص طور سے مشہور ہیں۔ وہ نہ صرف ایک طباع شاعر بلکہ ایک معتبر عالم بھی تھے۔ امیر کی طباعی، نازک خیالی معنی آفرینی اور قدرت کلام نے اُس وقت کے نامور شعراء کو اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا اور شعراء کے حلقہ میں ان کی بڑی قدر تھی۔ ان کی علمی استعداد کے فصیح الملک داغؔ دہلوی تک معترف تھے۔ وہ زبان و بیان عروض و آہنگ کے زبردست نبض شناس تھے۔ چونکہ داغؔ اور امیرؔ ایک ہی زمانے میں تھے اور دونوں استادی کے منصب پر فائز تھے اس وجہ سے ان دونوں میں زبردست یگانگت تھی۔

امیرؔ کے شاگردوں کی کافی تعداد ہے۔ ناظمؔ، صفدر مرزاپوری، جلیلؔ مانک پوری، ریاضؔ خیرآبادی، مضطرؔ خیرآبادی، محسنؔ کاکوری، حفیظ جونپوری وغیرہ قابل ذکر شعراء ہیں۔ امیر کا سب سے بڑا قابل ذکر کارنامہ ''امیر اللغت'' ہے جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔

''امیر تلامذہ کا کلام نہایت غور و فکر سے ملاحظہ فرماتے تھے اور جابجا تھوڑی اصلاح جو ضروری ہوتی تھی دیتے تھے''[1]۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جلیلؔ

رنگت یہ رُخ کی اور یہ عالم نقاب کا دامن میں کوئی پھول لئے ہے گلاب کا

اصلاح

" " " " " " " دامن میں تم تو پھول لئے ہو " "

ریاضؔ

نسیم آئی ہے شمع مزار گل کرنے وہ اس کے آنے سے پہلے ہی بجھ گئی ہوگی

اسکے بعد میں منصۂ شہود بھی آئی ہے۔اس کتاب میں اسیر نے متن کے ساتھ ساتھ ترجمہ اور حواشی بھی دیئے ہیں۔

اسیر کے شاگردوں کی تعداد کافی ہے جن میں امیرؔ مینائی، ماہر لکھنوی، واقفؔ وغیرہ کافی مشہور رہیں۔ذیل میں چند اصلاح درج کی جاتی ہیں۔

نواب مہدی حسن ماہرؔ لکھنوی۔

ماہرؔ

کیا کیا مجھ کو قاتل ہوا ہوا خوں مجھ خزیں کا — یہ ڈر ہے دامن نہ کوئی پکڑے تو دھو ڈال آستیں کا

اصلاحؔ

" " کیا کیا " " ارے گریباں " " " " "

مصرعہ اولی پر نوٹ لکھ کر (کیا کیا) بنایا کہ "ہوا ہوا" یہ سیاروں کی بولی مجھے پسند نہیں"[1]

انجم لکھنوی

ترے درد کا دل مبتلا یہ بتا علاج میں کیا کروں — جو طبیب ہوں تو دوا کروں جو فقیر ہوں تو دعا کروں

اصلاحؔ

" " " " نہ " " " " " " " کو " " نہ " " کہ "

واقف

ہیں جہاں میں مرد انہیں واقفؔ — کوششِ نام و ننگ رہتی ہے

اصلاح

مرد ہیں جو انہیں کو اے واقفؔ — " " " " " " " " "

واقفؔ

آ گئی موت بے اجل اُس کی — جس کو دیکھا ذرا نظر بھر کے

اصلاح

" " " " " " " تو نے دیکھا جسے " " "

خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

داغ دہلوی کے انتقال کے بعد ان کے شاگرد بھی جلیل سے استفادہ کرتے تھے۔ مثلاً مظفر حسین بارق، نواب عزیز جنگ بہادر ولا، مہاراجہ کشن پرشاد شاد، جلیل کے اپنے شاگردوں کی بھی کافی تعداد تھی جو پورے ہندوستان میں پھیلے ہوئے تھے جس کی تعداد علی احمد جلیلی خلفِ صادق جلیل مانک پوری کے مطابق 270 اسے متجاوز ہے۔

جلیل کی اصلاح کا طریقہ یہ تھا کہ غزل کا ایک ایک شعر پڑھ کر سنایا جاتا اور وہ درست کرتے جاتے تھے۔ حسبِ ضرورت مصرع بھی بدل دیا جاتا تھا۔ بعض اشعار پر توجیہہ بھی لکھا جاتا تھا۔ ناقابل اصلاح شعر قلم زد کردیئے جاتے تھے۔ اچھے اشعار پر حوصلہ افزائی کے لئے ایک یا صاد کی علامت (ص) بنائی جاتی۔ اصلاح کے وقت حسب ذیل معائب سخن پر نظر رکھی جاتی تھی۔

ناموزونیت، حرف کا گرنا، تعقیب، تعقید، غیر مانوس الفاظ، محاورہ میں تصرف، متروکات، مصرعوں کی بے ربطی، ذم کا پہلو، قافیہ کا غلط استعمال سُت بندش ابہام وغیرہ اصلاح کے نمونے۔

میر عثمان علی آصف

مہہ عزا تھا غم و رنج و اضطراب کے ساتھ　　　ہوا ہے ختم محرم بھی لاجواب کے ساتھ

اصلاح

// // // // // // // // // // عجب ذکر

کرشن پرشاد شاد

کیا منحصر اک سور پہ دیدار خدا ہے　　　موسیٰ سے کہو ہر جگہ وہ جلوہ نما ہے

اصلاح

// // // // // // // آنکھیں ہوں تو ہر ذرّہ میں // // //

اصلاح

نسیم اب آئی ہے شمعِ مزارِ گل کرنے ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،

ریاضؔ

ہنگامِ نزع گریہ یہاں بیکسی کا تھا آئی بتائیں کون یہ موقع ہنسی کا تھا

اصلاح

تم ہنس پڑے کون سا موقع ہنسا کا تھا ،، ،، ،، ،، ،، ،، ،،

امیرؔ کے شاگردوں میں جلیل مانک پوری کے ذریعے سے امیرؔ کی اصلاحِ سخن کی روایت کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ وہ اس سلسلے میں صحیح معنوں میں امیرؔ کے جانشین تھے۔ داغؔ کے بعد جلیلؔ ہی دکن میں ملک الشعراء کے خطاب سے نوازے گئے تھے۔

جلیلؔ کا شعری سلسلہ امیرؔ مینائی کی وساطت سے مصحفیؔ تک پہنچتا ہے۔ جس طرح ''مصحفیؔ نے اپنے تذکروں میں استادی اور شاگردی کے جو حدود قائم کئے تھے اور جس روایت کی بنیاد ڈالی وہ بالواسطہ جلیلؔ تک پہنچی اور ان کے یہاں بھیج رہی۔ انہیں امیرؔ اور اسیرؔ کے اصلاحات کے نمونوں کا بھی علم تھا۔ حضرت امیرؔ کے فیض صحبت سے ان کی حیات ہی میں جلیلؔ نے شاعری میں اعتبار پیدا کرلیا تھا۔''[1]

جلیلؔ مانک پوری سے استفادہ کرنے والوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱)۔ شاہ خانوادۂ شاہی (۲)۔ امرائے پائیگاہ و سلطنت (۳) عام شاگرد۔

عام شاگردوں کے بھی تین حلقے تھے۔

(۱)۔ امیر مینائی کے شاگرد (۲) داغؔ کے شاگرد (۳) جو جلیلؔ کے شاگرد۔

امیر مینائی کی وفات کے بعد ان کے بیشتر شاگرد جلیلؔ سے استفادہ کرتے تھے۔ جن میں حبی الرحمٰن شیروانی، صفدر مرزا پوری، شاد عارفی، بشیر خیر آبادی، محمد علی خان اثرؔ وغیرہ

کے استادوں کی اصلاح درج ہیں۔ اس حیرت انگیز کارنامے پر انہیں خود بھی کافی فخر تھا۔
اس کتاب کی انفرادیت کا ذکر انہوں نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

''پہلا حصہ جس وقت زیورِ طبع سے آراستہ ہو کر نکلا تو ملک کے نامور ادیب اور اربابِ نظر کے زبان وقلم سے بالاتفاق یہی فقرے نکل گئے کہ ''ایسا نادر ونایاب مجموعہ نہ فارسی میں نہ عربی میں نہ انگریزی میں نہ اُردو نہ ہندی نہ فرانیسی نہ کسی اور زبان میں موجود تھا۔ اس ایجاد کا سہرا حضرت صفدر ہی کے سر رہا''۔ (مشاطہ سخن ص ۹)

اصلاحِ سخن پر یہ پہلی کتاب ہے۔ اس کے بعد اس کی تقلید میں اگر چہ کئی کتاب لکھی گئی، ان میں خاص طور پر قابل ذکر کتاب اصلاحِ سخن، شوق سندیلوی کی ہے۔ اس کتاب پر کافی دیر تک اُردو کے رسائل میں لے دے رہی ہے، البتہ صفدر مرزا پوری کی کتاب اور شوؔق میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ صفدر نے بڑی جستجو سے قدیم شعرائے اُردو کی اصلاحوں کو جمع کیا ہے۔ اصلاحِ سخن میں زندہ شعراء کی اصلاحیں وہ بھی خاص صنف کے کلام پر یکجا کر کے شائع کی گئی ہیں۔ اس طرح دونوں کتابوں میں جو فرق ہے وہ بقول عبدالحلیم شرر :

''صفدر کی کوشش صحیح معنوں میں ''اصلاحِ سخن'' سے تعلق رکھتی ہے بخلافِ اس کے شوؔق کی تصنیف میں شعر کی اصلاح سے زیادہ اساتذہ کے اختلاف مذاق اور اردو کے شعراء کے موجود تنوعات کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

☆☆☆☆☆☆

کرشن پرشاد شاؔد

واعظ گنہ عشق سے اب کرتا ہے توبہ　　شاید کہیں دل کے گنہگار ہوا ہے

اصلاح

بے وجہ یہ توبہ نہیں زاہد کی زباں پر　　// // // // // // // //

تسنیم مینائی

ہوگئیں حسنِ نظر سوز سے آنکھیں خیرہ　　کر کردیا کور مجھے حسرتِ بینائی نے

اصلاح

// // // // // //　　تھا وہ منظر کہ دیا کام نہ // // //

جلیؔل کی نثری تصنیفات میں ''اردو کا عروض'' 56 صفحات کا ایک رسالہ بھی ہے جو 1940ء میں شائع ہوا۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں ہے البتہ اس کے بعد جو باتیں اُردو عروض پر لکھی گئی۔ اس کتاب کو اگر ان کا بنیادی پتھر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس سلسلے میں حبیب اللہ خان غضنفؔر کی کتاب ''اُردو کا عروض'' ڈاکٹر گیان چند جین کی ''اُردو کا اپنا عروض'' قابل ذکر ہے۔ ان دونوں کتابوں میں اُردو زبان میں عربی عروض کے آسان متبادل تلاش کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔

فنی وفکری تربیت کے لئے جلیؔل صاحب نے بہت کام ہے جن میں خاص طور پر اُن کی قابل ذکر کتاب ''غزل کے فنی رجحانات'' قابل ذکر ہیں۔ اسی کتاب کے ذریعہ انہوں نے نہ صرف کلاسیکی روایت کو زندہ کرنے کی سعی ہے بلکہ غیر متوازن فکر پر روک لگانے کا مقدور بھر کوشش کی ہے۔

جلیؔل صاحب کے شاگردوں میں صفدر مرزا پوری قابل ذکر نام ہے۔ صفدر مرزا پوری پہلا شخص ہے جس نے قدیم شعراء اُردو کی اصلاحوں کو جمع کر کے ایک کتاب ''مشاطۂ سخن'' مرتب کی ہے۔ اس کتاب میں میر تقی میؔر اور سوؔدا سے لے کر جلیؔل مانک پوری تک

بالواسطہ مقدمہ شعر و شاعری کا جواب ہے"۔[1]

نورالحسن نقوی اپنی دوٹوک انداز میں اپنی رائے اس طرح دیتے ہیں:

اُن کی (شبلی کی) تصانیف کا مطالعہ کیجئے تو قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کے بیشتر خیالات حالی کی ضد ہیں۔ حالی شعر وادب میں افادیت کا مطالعہ کرتے ہیں یعنی ان کے نزدیک شاعری کا اصل کام اخلاق درست کرنا اور زندگی سنوارنا ہے۔ شبلی کے نزدیک شاعری کا مقصد پڑھنے والے یا سننے والے کو مسرت عطا کرنا ہے"۔[2]

حالی اور شبلی کی تصانیف کے غائر مطالعے کے بعد یہ نتیجہ خیزی بالکل یک طرفہ اور سرسری معلوم ہوتی ہے اور صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تنقید حالی کی تنقید کی ضد یا ردعمل نہیں ہے۔ دراصل شبلی کے تنقیدی نظریات حالی کے تنقیدی نظریات کی توسیع ہے کیونکہ حالی جہاں پر اپنی بات ختم کرتے ہیں شبلی وہیں سے شروع کرتے ہیں بلکہ کہیں کہیں یہ دونوں نقاد ایک ہی نقطے پر آکر ٹھہر جاتے ہیں۔

یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ شبلی سے پہلے حالی نے اُردو تنقید کے لئے اصول اور ضوابط مقرر کئے ہیں۔ ان کی تصنیف مقدمہ شعر و شاعری اردو ادب کی پہلی تنقیدی تصنیف ہے۔ اسی وجہ سے اسے اُردو شاعری کے پہلے منشور[3] کا نام دیا گیا۔ حالی سے پہلے ہمارے ادب میں تذکروں کا چلن تھا۔ تذکرہ نگار انتخابِ کلام کے ساتھ اپنے تاثرات بھی اختصار کے ساتھ لکھ دیتا تھا۔ حالی نے ان تاثرات کو بنیاد بنا کر اور اپنے زمانے میں مروّجہ تنقیدی نظریات کو بروئے کار لا کر ایک ایسا ضابطہ پیش کیا جس کے ذریعے انہوں نے اپنے زمانے کے شعر وادب کو نئی جہتوں سے آشنا کیا اور زیادہ سے زیادہ افادی بنانے کی کوشش کی۔ حالی نے جس زمانے میں مقدمہ شعر و شاعری پیش کیا وہ افلاطون کے زمانے کے یونان کی طرح غیر مستحکم دور تھا اور سماجی، سیاسی اور معاشرتی ڈھانچے میں زبردست تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ اسی وجہ سے وہ شعر وادب میں افادی اور اخلاقی باتیں تلاش کرنے لگے اور اپنے رجحانات کو اپنے ماحول کے اثرات سے ہم آہنگ کرنا چاہا اور اس کو

نقدِ شبلی کی عصری معنویت

اُردو ادب میں شبلی ایسی قاموسی Encaycolopdic شخصیت ہیں جن کے افکار اور کارناموں کا آوازہ ہمارے ادب میں آج بھی بڑے زور و شور سے سننے میں آتا ہے۔ وہ بیک وقت نظریہ ساز نقاد بھی ہیں اور سیرت و سوانح نگار بھی۔ وہ منفرد شاعر بھی ہیں اچھے انشاء پرداز بھی، تاریخ نویس بھی ہیں اور علم کلام کے صحیح واقف کار بھی۔ مشرق و مغرب کے علوم کا ان کو اتنا وسیع مطالعہ تھا اس کی نظیر ان کے دور میں تو کیا فی زمانہ بھی ملنا محال ہے۔ اس کا اعتراف اور الطاف حسین حالیؔ جیسے دانشور نقاد نے بھی ان الفاظ میں کیا ہے۔

ادب اور مشرقی تاریخ کا ہو دیکھنا مخزن
تو شبلی سا وحید عصر و یکتائے زمن دیکھیں

علامہ شبلی کی تنقیدی بصیرت جاننے کے لئے شعر العجم، موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ، سوانح مولانا روم اور مقالاتِ شبلی کافی اہم تصانیف ہیں۔ ان کا اندازِ نقد اتنا تہہ دار، دل پذیر اور متنوع ہے کہ اس کو ایک تنقیدی دبستان سے منسوب کرنا مشکل ہے کیونکہ ان کے یہاں عملی تنقید کے علاوہ جمالیاتی، تاثراتی اور تقابلی تنقید کے بھی باضابطہ نمونے ملتے ہیں۔

شبلی کی تنقید کے بارے میں عام طور پر یہ رائے تعمیم کے ساتھ دہرائی جاتی ہے کہ ان کی تنقید حالیؔ کی تنقید کی ضد یا ردِ عمل ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی اور نور الحسن نقوی بطور خاص پیش پیش نظر آتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اپنی کتاب ''مضامینِ نو'' میں لکھتے ہیں:

''شبلی کی تنقید حالیؔ کا ردِ عمل معلوم ہوتی ہے۔ ''شعر العجم'' براہ راست تو نہیں لیکن

”یورپ میں پولٹکل مشکلات کے وقت پوئیٹری کو قوم کی ترغیب وتحریص کا ایک زبردست آلہ سمجھتے ہیں“۔[6]

شبلی کے نزدیک ان مباحث کی کوئی اہمیت نہیں تھی کیونکہ ان کے وقت میں لوگ سیاسی، سماجی اور معاشرتی معاملات میں نئے زاویۂ نگاہ کو گوارا کر چکے تھے اور ارسطو کی طرح ان کو وہ ماحول میسر آیا تھا جس میں بیرونی اثرات کو کم سے کم اہمیت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ افادی وغیر افادی مباحث میں نہیں الجھتے ہیں بلکہ وہ باتیں کرتے ہیں جو فن اور فکر کی آفاقی قدروں کے گرد گھومتی ہیں۔

شبلی اُردو ادب میں پہلا نقاد ہے جو ادب میں فنی اور جمالیاتی پہلو پر مباحث کے دروازے کھولتا ہے اور بقول وزیر آغا ”اوریجنل سوچ کی جا بجا“ جھلکیاں دکھاتا ہے۔ اس طرح انہوں نے نظری تنقید میں اپنی سوچ شامل کر کے اور رائج نظریات میں مداخلت کر کے نئے امکانات کی طرف اشارے کیے ہیں جس سے ان کی تنقیدی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

شبلی کے نزدیک شاعری مواد کی ترسیل سے زیادہ دریافت کے عمل سے منسلک ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمیٰ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:۔

”شبلی کا نظریۂ شعر اپنے آخری تجزئے میں بنیادی طور پر جمالیاتی ہے وہ شاعری کو ذوقی اور وجدانی چیز سمجھتے ہیں اور احساس کو اس کی اصل اساس سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا تعلق ادراک وتعقل ادب سے نہیں ہے“۔[8]

شبلی ہر بڑے ادب کو تدریجی ارتقاء کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اچھا اور کامیاب ادب ذاتی تجربات اور جبلی احساسات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ دراصل اعلیٰ ادب ایسے انسانی جذبات کو پیش کرتا ہے اور ایسے جذبات کو سامنے لاتا ہے جو بقول ارسطو ”نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں“۔ اسی وجہ سے وہ انسانی جذبوں کو بھی برانگیختہ کرتا ہے۔ شبلی شعر العجم میں شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

”جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے

زیادہ سے زیادہ نیچرل Natural بنانا چاہتے ہیں۔ وہ شاعری کو مواد کی ترسیل کے لئے آلۂ کار بناتے ہیں اور اس سے ایک حربے کا کام لینا چاہتے ہیں۔ بقول انکے:

''جو شخص اس عطیۂ الٰہی کو مقتضائے فطرت کے موافق کام میں لائے گا۔ ممکن نہیں اسے سوسائٹی کو کچھ نفع نہ پہنچے۔''[4]

چونکہ وہ اپنے دور کے نبض شناس تھے اور اپنے دور کو اضمحلال، انجماد اور فرار سے باہر نکال کر حرکت وعمل کے ساتھ ساتھ نئی تبدیلیوں کا سامنا کرنے کے لئے تیار کرنا چاہتے ہیں اور اخلاقی تربیت بھی کرنا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے وہ شعر کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک خالی موزنیت لازمی شاعری نہیں ہے بلکہ شاعر اور غیر شاعر میں یہی مابہ الامتیاز ہے کہ شاعر معنی کا خیال رکھے۔ وہ شعر کے لئے سادگی، اصلیت اور جوش کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ سادگی بقول ان کے ''خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو''۔ شعر میں اصلیت کے معنی حالؔی یہ لیتے ہیں کہ ''جس بات پر شعر کی بنیاد یں رکھی گئی ہو وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو'' اور جوش سے یہ مراد ہے ''کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور مؤثر پیرایہ میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے''۔[5]

حالؔی دراصل مقدمۂ شعروشاعری کے ذریعے اپنے ہم عصر شعروادب کو وقتی ضرورت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ ان کے پیش نظر شعروادب کا افادی پہلو وقت کی اہم ضرورت تھی۔ اسی دُھن وہ تخلیقت غیر تخلقیت کے فرق کو لائق توجہ ہی نہیں سمجھتے ہیں جبکہ ہمارے ادب میں اس کی تفریق کے لئے اچھا خاصا سرمایہ قدماء کے پاس موجود ہے۔ اسی وجہ سے حالؔی کے مقرر کردہ اصول وضوابط کے زیر اثر جو ادب معرضِ تخلیق میں آیا وہ اوسط درجے کا اور غیر تخلیقی ادب تھا کیونکہ وہ اپنے دور کی یاوری اپنے شعری نظریات کے ذریعے کرنا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے مقدمۂ شعروشاعری میں لکھتے ہیں:

جلتی ہے جو انہوں نے ٹریجڈی کے بارے میں دی تھی یعنی ٹریجڈی ترس اور خوف کے جذبات کو اُبھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔اس عمل کو ارسطو کتھارس (Katharises) کا نام دیتا ہے۔دوسری بات یہ کہ وہ ارسطو کی طرح شاعری کو تاریخ یا سائنس سے وسیع تر تصور کرتے ہیں کیونکہ بقول ارسطو تاریخ ان چیزوں کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے۔شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہیں جو ہو سکتی ہے شاعری آفاقی صداقتوں سے واسطہ رکھتی ہے جبکہ تاریخ یا سائنس مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔

شبلی کے تنقیدی نظریات اتنے متوازن اور استوار ہیں کہ ان سے پہلے کی تنقید میں ان باتوں کا دور دور تک پتہ نہیں ملتا ہے۔شبلی ایک جمالیاتی نقاد کی طرح شاعری کا مقصد لطف اندوزی یا حصول انبساط سے تعبیر کرتے ہیں۔شبلی ایک عمدہ شعر کے لئے وزن کے علاوہ تخیل اور محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور مواد کی ترسیل کو وہ حتمی نہیں مانتے ہیں۔شبلی کے دور میں اگرچہ معنی پرستی کا دور دورہ تھا مگر اس نے متنی تنقید کی طرح لفظ کی اہمیت کی طرف بھی پہلی دفعہ متوجہ کیا ہے کیونکہ ان کے نزدیک:۔

''شاعری کا اصل مدار الفاظ کی معنوی حالت پر ہے۔یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے۔[۲۱]

شبلی تشبیہ واستعارہ بھی شعری محاسن کے لئے ضروری سمجھتے ہیں اور استعارے کو فطری طرزِ ادا کا قائم مقام سمجھتے ہیں ورنہ ان کا دور استعارے سے خوف زدہ تھا۔اس طرح شبلی اپنے مباحث میں فن کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔

شبلی نے ''لفظ'' کے بعد تخیل کو موضوعِ بحث بنایا ہے وہ تخیل کو ''قوتِ اختراع'' تعبیر کرتے ہیں اور اسے وسیع تر قوت مانتے ہیں۔اس کی مزید وضاحت حسب ذیل اقتباس سے بخوبی ہوتی ہے:۔

''شاعر کے سامنے قوت تخیل کی بدولت تمام بے حس اشیاء جاندار چیزیں بن جاتی

جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں اور سننے والوں کو بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحبِ جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لئے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے''۔[9]

اس طرح شبلی دوٹوک انداز میں کہتے ہیں کہ ''تمام پیچیدگی کے باوجود ہر تخلیقی تجربہ اظہار کے وقت اپنے الفاظ بھی ساتھ لاتا ہے اور اس بات کی تردید کرتے ہیں کہ شاعری خالی مواد کی ترسیل کے لئے ہے ان کے نزدیک واقعہ نگاری اور شاعری میں نمایاں فرق ہے جس فرق کا اظہار وہ شعرالعجم میں اس طرح کرتے ہیں:۔

''خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کا برانگیختہ کرنا مقصود ہوتا ہے لیکن حقیقت میں بالکل جدا جدا چیزیں ہیں، خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔اسپیکر حاضرین کے مذاق، معتقدات اور میدانِ طبع کی جستجو کرتا ہے تاکہ اس کے لحاظ سے تقریر کا ایسا پیرایہ اختیار کرے جس سے ان کے جذبات کو برانگیختہ کر سکے اور اپنے کام میں لائے۔بخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔[10]

اس طرح شبلی کے نزدیک شاعری اظہارِ ذات کا اہم وسیلہ ہے نہ کہ مواد کی ترسیل کا ذریعہ۔دوسری جگہ مزید وضاحت سے اپنے نظریات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شعر کا نمایاں وصف جذباتِ انسانی کا برانگیختہ کرنا ہے یعنی اس کو سن کر دل میں رنج یا خوشی یا جوش کا اثر پیدا ہوتا ہے یہ خصوصیت شاعری کو سائنس اور علوم وفنون سے ممتاز کر دیتی ہے شاعری کا تخاطب جذبات سے ہے اور سائنس کا یقین سے سائنس استدلال سے کام لیتا ہے اور شاعری محرکات کا استعمال کرتی ہے''۔[11]

شبلی کے متذکرہ بالا مباحث سے ان کی سوچ، وسیع مشاہدہ اور متوازن اندازِ نظر کا واضح ثبوت ملتا ہے بلکہ ان کی تنقیدی سوچ وقتی ضرورتوں کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتی ہے بلکہ آفاقی اور وسیع سوچ کا مظہر دکھائی دیتی ہے جس میں استدلال اور معروضیت بھی ہے بلکہ ان کے زاویۂ نگاہ کے ڈانڈے تعمیہ وتخرجے کے ساتھ ارسطو کی اس بالغ نظر رائے سے ملتی

حواشی

(۱)۔ مضامین نو، ص 44: خلیل الرحمٰن اعظمی

(۲)۔ فن تنقید اور تنقید نگاری، ص 122: نور الحسن نقوی

(۳)۔ تنقید کیا ہے، آل احمد سرور ص 36

(۴)۔ مقدمۂ شعر و شاعری، مرتب وحید قریشی، ص 60

(۵)۔ مقدمۂ شعر و شاعری، مرتب وحید قریشی، ص 135

(۶)۔ مقدمۂ شعر و شاعری، مرتب وحید قریشی، ص 85

(۷)۔ تنقید اور جدید اُردو تنقید، ڈاکٹر وزیر آغا ص 171

(۸)۔ مضامین نو، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص 45

(۹)۔ شعرالعجم جلد چہار، ص 2، مولانا شبلی نعمانی

(۱۰)۔ شعرالعجم جلد چہارم مولانا شبلی، ص 5

(۱۱)۔ شعرالعجم جلد چہارم مولانا شبلی، ص [3

(۱۲)۔ شعرالعجم جلد چہارم مولانا شبلی ص 81

(۱۳)۔ شعرالعجم جلد چہارم، مولانا شبلی ص، 85

(۱۴)۔ تنقید اور جدید اُردو تنقید، ڈاکٹر وزیر آغا، ص 171

(۱۵)۔ شعرالعجم جلد اوّل، مولانا شبلی نعمانی، ص 26

(۱۶)۔ اُردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد ص 122

ہیں زمین وآسمان بلکہ ذرہ ذرہ اس سے باتیں کرتا ہے''۔

وزیر آغا کے مطابق یہ Animation کا تصور ہے جس کا مغربی تنقید میں شبلی کے عرض بعد شہرہ ہوا''۔

شبلی تخیل کے علاوہ شاعری کے لئے محاکات کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں کیونکہ '' اگرچہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ مگر محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے۔ ورنہ محاکات خالی نقالی سے زیادہ نہیں۔ محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے اور سنے اس کو الفاظ کے ذریعہ بعینہٖ ادا کردے لیکن ان چیزوں میں ایک خط ترتیب لانا، توازن اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب ورنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے''۔ [۵۱]

تخیل کے بارے میں شبلی کا نظریہ بالکل صاف اور کافی جاندار ہے اور ان کے سلجھے ہوئے مذاق اور اندازِ نظر کا صحیح ثبوت دے رہا ہے۔ یہ توضیح اپنے اندر بہت سے اجتہادی عناصر رکھتی ہے بالخصوص ان کا یہ خیال کہ تخیل موجود کائنات کو ایک ''کائنات دیگر'' میں تبدیل کرتا ہے۔

شبلی اُردو ادب میں پہلے نقاد ہیں جن کے تنقیدی نظریات سکہ بند اور جامد نہیں ہیں بلکہ ان میں اتنی وسعت اور گیرائی ہے کہ وہ مغربی خصوصاً یونانی نقادوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ وہ تخیل، محاکات اور تخلیقیت پر بحث وتمحیص جس عمق، معروضیت اور استدلال کے ساتھ کرتے ہیں وہ کم از کم اُردو تنقید میں ان سے قبل دور دور تک نظر نہیں آتا ہے۔

شبلی اُردو تنقید میں پہلا نقاد ہے جس نے شعر وادب کی تفہیم کے لئے مضبوط اور مستحکم بنیادیں فراہم کی ہیں جو بڑی سوچ ،فکر اور متوازن اندازِ نظر کا نتیجہ ہے اس بات میں بالکل صداقت نہیں کہ ''شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ معلق نظر آتے ہیں'' کیونکہ شبلی مشرقی اور مغربی علوم کا وسیع مطالعہ رکھتے تھے۔ انہوں نے اگر مشرق سے بصارت حاصل کی ہے تو مغرب سے بصیرت۔ وہ مغرب ومشرق کے شعری اور علمی نظریات کو نہ صرف ساتھ لے کر چلے ہیں بلکہ دونوں کو اس طرح ہم آمیز کر گئے ہیں یہ بصارت، یہ بصیرت، یہ علمی اور شعری نظریات مانگے کا اُجالا نہیں لگتے ہیں بلکہ سراسر ان کے اپنے اور ذاتی معلوم ہوتے ہیں۔

ظہیر الدین محمد بابر کی شاعری کا ترجمہ کر کے عملی نمونے بھی پیش کر دیئے ہیں۔ ترجمے کے دوران وہ بحیثیتِ مترجم نہ صرف مصنف کی شخصیت، فکر اور اسلوب سے صحیح طور سے وابستہ رہ چکے ہیں بلکہ زبانوں کے کلچر کو بھی ملحوظِ نظر رکھا ہے۔

ان تمام جہات کے علاوہ قمر رئیس کی شخصیت کی ایک اور جہت بھی ہے وہ ان کی شاعرانہ شخصیت ہے، یہ شخصیت اتنی تاب ناک، بھرپور، پر اعتماد اور تخلیقی اُپج سے مملو ہے کہ دیگر جہات ان کی شاعری کے مطالعے کے دوران ذہن سے محو ہو جاتی ہے اور حقیقی طور سے جمالیاتی کیفیت واثر کے ساتھ مسرت سے بصیرت کی طرف بھی لے جاتی ہے بقول رابرٹ فرسٹ (Robert Frost)۔

"Peotry begins in delight and lands in misdom"

قمر رئیس کی شاعری حقیقی معنوں میں انکشاف ذات کی مستند دستاویز ہے۔ اس کا اعتراف وہ خود اُن الفاظ میں کرتے ہیں:

"اپنی تخلیق سے رشتہ ایک طرح کی عارفانہ گمشدگی اور خود احتسابی کا عمل بھی ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے اپنی اندرونی شیرازہ بندی اور اپنی تلاش کا عمل بھی جان سکتے ہیں......شاعری، دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں شاید انکشاف ذات کی زیادہ مستند دستاویز ہوتی ہے۔"[2]

قمر رئیس کا شعری سرمایہ طویل ومختصر نظموں کے علاوہ منفرد لب و لہجے رکھنے والی غزلوں پر مشتمل ہے۔ ان کا انتخاب "شام نوروز" کے نام سے 2007ء میں منصۂ شہود پر آچکا ہے۔ ان کی نظموں میں موضوعاتی تنوع، فنی ارتکاز، ربط و تسلسل اور زبان و بیان کے حسن کے علاوہ ایک نوع کی تازگی کا احساس بھی ہے۔ ان کی نظموں کے ڈانڈے راشدؔ، فیضؔ، میراجیؔ اور اختر الایمانؔ سے ملنے کے باوجود اپنی بعض خصوصیات کی بناء پر ایک الگ شناخت رکھتی ہیں۔ ان کی ہر نظم میں ایک کامیاب ڈرامے کی طرح ربط و تسلسل اور ارتقاء پایا جاتا ہے۔

قمر رئیس کی شاعرانہ شخصیت

ہر وہ تخلیقی سرمایہ صحیح معنوں میں جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سامان بہم پہنچاتا ہے اور مسرت سے بصیرت کی طرف لے جانے میں معاون ثابت ہوتا ہے جو دراصل درونِ ذات نمو پذیر تحیرات کے بیانیہ پر منحصر ہو۔ قمر رئیس کی شاعری اس کی عمدہ مثال ہے۔

قمر رئیس کی شخصیت اتنی ہمہ جہت ہے کہ اسے ایک زاویۂ نگاہ سے دیکھنا مشکل ہے۔ وہ ایک قد آور نقاد بھی ہیں اور مترجم وصحافی بھی، وہ ماہر پریم چند بھی ہیں اور ترقی پسند تحریک کے روحِ رواں بھی۔ ان کی تنقید غایت درجہ متوازن اور مدلل ہوتی ہے ان کی اوّلین شناخت مارکسی نقاد کی ہے۔ وہ مارکسی اندازِ نقد کو ''عصر حاضر کے دوسرے تنقیدی رویوں یا نظریوں کے مقابلے میں محیط، کارگر، نتیجہ خیز اور معروضی سمجھتے ہیں''[1]۔ وہ مارکسی نظریات کے تحت فن پارے کا تجزیہ اس سلجھے ہوئے انداز میں کرتے ہیں کہ ان کے اندازِ نقد کا قائل ہونا ہی پڑتا ہے۔ وہ ترجمہ نگاری کے فن سے حقیقی معنوں میں واقفیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف ترجمہ نگاری کے فن پر ایک اعلیٰ پایۂ کی کتاب ...... ''ترجمہ کا فن اور روایت'' لکھ کر ترجمے کے اصول وضوابط بتائے ہیں بلکہ ممتاز اُزبک قومی شاعر غفور غلام کی نظموں کا ترجمہ ''سوویٹ دور کے اہم شعراء'' اور بیسویں صدی کی ازبیک شاعری کے علاوہ

قمر رئیس کی تربیت باضابطہ طور پر اُردو شاعری کے روایتی دبستان کے تحت ہوئی ہے۔ ان کے بڑے بھائی اور منفرد شاعر مبارک شمیمؔ اور عبدالسمیع خان نکہت نے ان کی شاعری کو نہ صرف نکھارا اور سنوارا ہے بلکہ لفظ انتخاب اور اس کے صحیح استعمال سے بھی صحیح طور سے واقف کیا ہے۔ اسی وجہ سے ان کی نظموں اور غزلوں میں لفظ و بیان کے حسن کے ساتھ ساتھ ان کا روایتی شعور بھی الم نشرح ہو جاتا ہے۔

قمرِ رئیس نے جس وقت شاعری شروع کی ہے اُس وقت فیضؔ، راشدؔ اور اختر الایمانؔ کے دُور رَس اثرات تمام شعری منظرنامے کو اپنے حیطۂ اثر میں لے رہے تھے۔ فیضؔ کے کلام میں موجود جمالیاتی اثر آفرینی اور غنائیت نے تقریباً پوری شعری فضاء کو متاثر کیا تھا۔ قمر رئیس نے اپنے لب و لہجے اور تخلیقی اُپج کو متذکرہ بالا شعراء کے اثرات سے حتی الوسیع بچانے کی کوشش کی ہے۔ اسی وجہ سے ان کی نظموں میں جس طرح موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے اسی طرح وہ ایک ایسی زبان خلق کرنے میں کامیاب ہوئے جو نہ صرف منفرد ہے بلکہ ان کے تخلیقی روّیوں کا صحیح طور سے ساتھ دے رہی ہے۔ وہ ایسے تراکیب وضع کرتے ہیں جو نئی بھی ہیں اور جدید حیثیت کا ساتھ بھی دے رہی ہے۔ ذوقِ تماشہ، سراب دشتِ امکاں، جہانِ آب و گل، فردوس نظارہ، شیوۂ پرویزی، سگانِ حرص و آخر و خود پرستی، کسب زر و روزی، دشت عمر رواں وغیرہ جیسی تراکیبیں اس کی اہم مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے روزمرہ لفظیات سے اپنی نظموں کا ہیولا تیار کیا ہے۔ فیض احمد فیضؔ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ بزرگ ترکی شاعر ناظم حکمت نے ایک گفتگو میں کہا تھا کہ روزمرہ بول چال میں ایک آہنگ یا Rythum ہوتا ہے لیکن اس کے دریافت کرنے اور تحریر میں لانے کے لئے حساس کان چاہئیں۔ قمر رئیس کی نظمیہ شاعری پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ حساس کان ضرور رکھتے ہیں۔ انہوں نے سادہ اور روزمرہ لفظیات کو نہ صرف اپنے تخلیقی اظہار کے لئے استعمال میں لایا ہے بلکہ ایسی شستہ و رفتہ زبان استعمال کرتے ہیں جو دیرپا اثرات مرتسم کرتی ہے۔ ایک نظم سے یہ چند سطور ملاحظہ کیجئے۔

قمر رئیس نے طویل اور مختصر نظموں میں بطریق احسن اپنی خلاقانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لایا ہے۔ ہمارے یہاں طویل نظموں کی روایت کو باضابطہ طور استحکام بخشنے میں اقبالؔ نے اہم رول نبھایا ہے۔ ''مسجد قرطبہ'' میں طویل نظموں کی تکنیک کو بخوبی اپنایا گیا ہے۔ قمر رئیس نے بھی کافی تعداد میں طویل نظمیں لکھی ہیں۔ ''سرابِ دشتِ امکاں'' عبادت، نیستی کی طرف، بزدل، ماں وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں طویل نظموں کی تکنیک کو کامیابی کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں طوالت کے باوجود، ربط و تسلسل، ڈرامائی کیفیت اور تاثیر پذیری بدرجہ اُتم موجود ہے۔ اس سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ طویل نظم کے فن سے کس قدر واقف ہیں۔ سرابِ دشتِ امکاں اور ماں اپنی بنت، ارتکاز اور اطناب کی وجہ سے کافی قابل قدر نظمیں ہیں۔

قمر رئیس کی نظموں میں ربط و تسلسل، ڈرامائی کیفیت، فنی دردوبست کے علاوہ جو چیز فوراً اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ہے زبان و بیان کا حسن۔ ہر تخلیقی تجربہ اپنی زبان ضرور ساتھ لاتا ہے۔ اس کے باوجود ایک تخلیقی ذہن اپنے ماحول اور ابتدائی تربیت سے حد درجہ اثر پذیر ہوتا ہے۔ وہ اپنے ابتدائی ماحول اور تربیت کے بارے میں حسب ذیل اشعار سے بھرپور انداز میں روشنی ڈالتے ہیں۔

جب بھی دلّی کی کسی بزم سخن میں جاتا
کسی استاد سخنور کو وہاں جب پاتا
یاد آتے مجھے استادِ سخن حضرتِ دل
شعر پڑھتے ہوئے محفل میں دکھائی دیتے
اسعد و اصغر و جگدیشؔ و رشیدؔ و ممتازؔ
شبنم شریں سخن، بھائی صاحب اور حنیف
اپنے استادوں کو دی میں نے ہمیشہ تعلیم
نکہت عالی نظر، عابد خوش فکر و شمیم

کرتے ہیں۔ البتہ زندگی کے وسیع تجربات کے بیان میں تخلیقیت کے ساتھ ہر جگہ رہتے ہیں۔ چونکہ انہوں نے زندگی کے متنوع پہلو دیکھے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں نئی حسیت کے ساتھ ساتھ نئے تجربات کا اظہار بھی بھرپور انداز میں پایا جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی طویل نظموں میں بغیر کسی کمٹمنٹ کے اپنے جمالیاتی ذوق، ذاتی کرب اور اندرونِ ذات نمو پذیر تحیرات کو اس انداز سے بیان کیا ہے کہ شعری متن میں موجود حسن، شناخت اور تاثر پذیر یلش تادیر اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ یہ کامیاب اظہارِ بیان کی نمائندہ مثال ہے۔ دروں منظری کا عمل بیدلؔ کی شاعری میں پیدا شدہ جلال و جمال دراصل دروں منظری کے عمل زائدہ ہے۔ بیدلؔ اپنی ذات کے نہاں خانے میں اس درجہ گم تھا کہ وہ بیرونِ ذات کی کسی شئے کو قبول ہی نہیں کرتے تھے۔

ستم است اگر ہوست کشد کہ بیر سر و سخن درآ
توز غنچہ کم نہ دمیدہ لی در دل کشا بچمن درآ

قمر رئیس بھی اپنی شاعری کو اپنی ذات میں نمو پذیر تحیر خیزیوں کے اظہار تک محدود رکھنے کی بھرپور سعی کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری کے بارے میں ''شام نوروز'' میں لکھا ہے کہ:

''یہ مجھے تجربات نے سکھایا ہے کہ شعری وجدان کا سب سے وسیع، معتبر، متنوع اور جمال آفریں سرچشمہ بچپن اور لڑکپن کے تجربوں، مشاہدوں اور یادوں کا انمول ذخیرہ ہوتا ہے''۔[۳]

قمر رئیس کی شاعری میں جہاں بچپن اور لڑکپن کے حادثات و واقعات نے جگہ پائی ہے۔ وہاں جذباتی وفور کے ساتھ ساتھ ایک کرب انگیزی بھی پیدا ہوئی ہے۔ ارسطو نے کہا ہے کہ ٹریجڈی ترس اور خوف کے جذبات کو اُبھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس عمل کے لئے وہ کیتھارس (Katharsis) کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کی کئی

دوروزہ زندگی/ ہوگئی ترکی/ اب کیا جوڑنا اس میں/ چلو اٹھو/ بہی کھاتہ ذرا کھولو/ سفر کیسا کٹا/ تم نے پڑاؤ کس جگہ ڈالے؟/ کیا چھکے؟/ کہاں بھکے؟/ پڑے کب جان کے لالے؟/ کدھراب لے چلے ہو؟/ جسم وجاں کے اِس اثاثے کو/ سرِ بازار جب نکلے/ خریدا کم/ بہت کچھ خرچ کرڈالا/

قمر رئیس کی نظموں کا ایک خاص وصف ان کی ترنم خیزی ہے وہ اپنی نظموں کو ایسی غنایت اور ترنم سے معمور کردیتے ہیں کہ شعری متن سے لطف اندوز ہونے والا غنائی کیفیات میں ڈوب جاتا ہے۔ فیضؔ نے اپنی شاعری کو بھرپور غنائیت کے لئے ایسے الفاظ زیادہ سے زیادہ استعمال میں لائے ہیں جو مترنم، سبک اور سہل ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے ان بحروں کو بطورِ خاص استعمال میں لایا ہے جو مطبوع اور مترنم ہیں۔ اس کی طرف ن۔م۔ راشدؔ نے بھی ''نقشِ فریادی'' کے دیباچہ میں کیا ہے۔ قمر رئیس نے بھی اپنی نظموں میں غنائیت کو قائم رکھنے کے لئے مترنم بحروں کا بطور خاص استعمال کیا ہے۔ اُن سے اُن کی نظموں کی تاثیر پذیری میں مزید اضافہ ہوگیا ہے۔ انہوں نے کئی نظمیں مثلاً سرابِ دشت امکان ، عبادت بحر ہزج (مفاعلین) میں لکھی گئی ہے، جو کافی مترنم بحر مانی جاتی ہے۔ نیستی کی طرف ، گلسرا کے نام، خاصہ خون چکاں اپنا، چائے خانہ کی صبح بحر متدارک (رکن فاعلن)، بزدل ، میری میزبان وادئ ازبکستان بحر متقارب (رکن فعولن) 14 نومبر بحر مفارع متمن اخرب مکفوف مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل، فاعلن) جیسے اوزان اور بحور میں لکھ کر اپنی نظموں کے مجموعی آہنگ زیادہ متاثر کن اور موثر بنایا ہے۔ اس طرح ان کا شعری وکتن جس طرح منفرد اور اثر آفرین ہے اسی طرح ان کے یہاں ترنم خیزی زیادہ سے زیادہ پیدا ہوگئی ہے۔

قمر رئیس کی شاعری کا ایک اور امتیاز جو انہیں منفرد شناخت عطا کرتا ہے وہ ان کی شاعری میں موجود موضوعاتی تنوع ہے۔ وہ انہی شاعری میں اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ تمام وکمال سامنے آتے ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری کو صحیح معنوں میں اپنی زادگی کا آئینہ نما بنادیا ہے۔ وہ اپنے نجی تجربات اور ذاتی کیفیات کا بیان خوب صورت پیرائے میں

البتہ قمر رئیس کے یہاں عزم، حوصلہ اور اعتماد و زندگی پرست رجحانات پر دلالت کرتا ہے۔

قمر رئیس اپنی نظموں میں کہیں تصورِ زمان و مکان کو بھی پیش کر دیتے ہیں۔ جس سے ان کی نظموں کا کینوس وسیع سے وسیع ہو جاتا ہے۔ اقبال کی طویل نظموں میں بھی تصورِ زماں و مکاں مل جاتا ہے۔ اقبال کے نزدیک عصر رواں ہی اصلِ حیات ہے جبکہ قمر رئیس کے یہاں ماضی ہی سب کچھ ہے اور حال اور مستقبل کو جدوجہد مسلسل کے ذریعے خوبصورت بنایا جاسکتا ہے البتہ وہ جوش کی طرح زندگی کا مقصد خالصتاً حصول قوت میں گردانتے ہیں۔

سحر ہو، شام ہو، دن ہو
زرافشاں وادیاں ہوں
یا مشینی کارخانے ہوں
یہ پیہم رقص کرتے ہیں
جو تھک جاتے ہیں
دھرتی کو لپیٹ کر
ایک لمبی نیند بھرتے ہیں
اگر پوچھو تو کہتے ہیں
"یہی جینا، یہی مرنا"
یہی ہے زندگی کرنا..........سراب دستِ امکاں

وہ ایثارِ عمل/ جو اس زمین کے اور انسانی وراثت ہے/ جو ہم پر قرض ہیں/ ان کو چکا جائے عبادت ہے۔

قمر رئیس کی نظموں کی ایک اور خصوصیت جس سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ وہ روایتوں اور قدروں کا احترام ہے۔ قدروں کی پاسداری کو زندگی کا لازمی جزو قرار دیتے

نظموں مثلاً سرابِ دشت امکاں، اے وطن نقرئی یادوں کے چمن، ماں میں یہ عمل اپنی انتہاؤں کے ساتھ موجود ہے۔ ملاحظہ ہو ایک نظم کا یہ بند۔

وادیٔ غیر کے باغوں سے گزرتا جب بھی
دشت میں تیرے خیالوں کے بھٹک جاتا تھا
کبھی میں خاک اُڑاتا، تیرے گلیاروں میں
کبھی جامن کے کسی پیڑ پہ چڑھ جاتا تھا
جھولتا تھا، کبھی برگد کی جٹاؤں میں کبھی
جنگلی بیروں کے شاخوں میں اُلجھ جاتا تھا
پھر کسی تال تلیا میں سنگھاڑے چُننا
کچی اَمیاں ہوں کہ امرود، نگل جاتا تھا
اے وطن ! نقرئی یادوں کے چمن

قمر رئیس کی بہت سی نظموں کو ان کی ''آپ بیتی'' کے مختلف ابواب کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی کئی نظموں کو اگر ایک ترتیب کے ساتھ پیش کیا جائے تو ان کی زندگی کے یہاں سے پہلو ایک سوانح کی طرح بھرپور انداز میں سامنے آئیں گے۔ اسی طریقِ کار میں وہ فیضؔ اور اختر الایمانؔ کی بجائے خلیل الرحمٰن اعظمی کے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی طرح ان کی بیشتر نظموں میں اعترافیہ پہلو سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور قمر رئیس کی شاعری میں البتہ بنیادی فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر کی اعترافیہ شاعری حزن و ملال پر ختم ہو جاتی ہے جبکہ قمر رئیس کی نظمیں بھرپور اعتماد اور حرکی پہلو بھی ختم ہو جاتی ہے۔ خلیل کے یہاں حصول کے بعد تلاش ختم ہو جاتی ہے جبکہ قمر رئیس کے یہاں تلاش اور جہد مسلسل ہی زندگی کا اصل مقصد ہے بقول خلیل الرحمٰن اعظمی۔

یوں تو مرنے کے لئے زہر سبھی پیتے ہیں
زندگی تیرے لئے زہر پیا ہے میں میں

(ماں)

قمر رئیس جشن زندگی (Celebrations of life) کے سچے ترجمان ہیں۔ان کی شاعری میں موجود بصری، سمعی، لمسی، شامی پیکروں سے اس کی حقیقی ترجمانی ہوتی ہے۔البتہ ان کے یہاں بصری پیکر وافر تعداد میں پائے جاتے ہیں۔جس سے ان کی ذکی الحسی کے ساتھ ساتھ ان کے زندگی پرست ہونے کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ان کی نظموں میں موجود بصری پیکروں سے اس کی صحیح ترجمانی ہوتی ہے۔ان کی نظموں میں عمومیت کے ساتھ اس طرح کے الفاظ تکرار کے ساتھ ملتے ہیں۔شعلہ، بدن، زینہ، قدم، ماہ وسال، جسم وجاں، بازار، دلدل، طوق، تماشہ گاہ، آغوش، لنگر، سانس، ہوا، ساگر، تھپیڑا، طوفان، گرداب، دودھ، رنگ، دھوپ، بادل، دھاگہ، زمین، ہاتھ، سورنا، لکیر، موسم، دشت وغیرہ۔

ان کی نظموں میں موجود کشادہ منظری سے ان کے زندگی پرست رجحان اور ہوش مندی کی واضح عکاسی ہو جاتی ہے۔

قمر رئیس نے اپنی نظموں کی اثر آفرینی میں مزید اضافہ کرنے کے لئے اپنے اطراف وجوانب میں پھیلے ہوئے خوبصورت مناظر کی عکس بندی بھی کی ہے۔یہ کام ہمارے مرثیہ نگار نے اپنے بیاں کو زیادہ سے زیادہ مؤثر بنانے کیلیے بھی کر چکے ہیں۔البتہ ان کے یہاں کلیت ہے البتہ قمر رئیس کی نظموں میں جزیات ہے۔اس سے ان کی شاعری میں محاکاتی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

قمر رئیس کی شاعری میں تازگی، لطافت کے علاوہ ایک طرح کا بانکپن بھی موجود ہے۔وہ ان کی نظموں میں صلابت پیدا کر دیتی ہے۔یہ دراصل ان کی زندگی پرست رجحان کی دین ہے۔یہ رویہ ان کی غزلوں میں زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے۔

ہم بھی ہیں کفن سر پہ اٹھائے ہوئے احساں
جلدی تھی تمھیں ورنہ سردار تو سب پس

ہیں اوران کی شکست وریخت اور لایعنیت پر نوحہ کناں ہیں ۔ یہ چیز اُس کو فیض اور اختر الایمان سے بالکل الگ کرتی ہے۔ان کو اپنی قدروں سے بے انتہا محبت ہے اور اپنی دھرتی سے مضبوط رشتہ رکھتے ہیں۔ وہ اپنی قدروں کو اس قدر عزیز رکھتے ہیں کہ انہیں خامیوں اور خوبیوں کے سمیت قبول کرتے ہیں۔

آج اسکی جوا کی بستی میں
اک صدا میرے کان میں آئی
صاف شریں، متین اور مانوس
مڑ کے دیکھا کہ صحنِ مسجد میں
ایک موذن اذان دیتا ہے
مست لہروں کی گود میں جیسے
صبح دم ....کا تھکا ہارا
کوئی ملاّح گنگناتا ہو
خود ہی سنتا ہو ، خود ہی گاتا ہو

(صدائے مانوس)

یا

دیس دیس کی خاک اُڑائی/ سیر کردوں میں دھوم مچائی/
شور بھرے جلسوں/ میخانوں کی رنگین فضاء سے دور/
چین اگر پایا ہے دل نے/ زرتشی معبد کے آتش خانوں میں/
پاکیزہ روشن گرجوں میں// مریم اوراس کے بیٹے کی الوہی
اور معصوم نگاہوں میں/ دو پھیلی باہوں کی طرح/
سجدہ گہہ اسلام کی دلکش محرابوں میں/
بدھ بھگوان کے مٹھ مندر میں// اشٹھ دھات کے گھنٹوں کی
جادوئی آواز میں/ ان بے خود کردینے والے
امن وامان کے ایوانوں میں
عرفانی میخانوں میں/ دل میں اُترنے والے نغموں// اور پر کیف مناجاتوں میں//
ایک انوکھا راحت کا احساس ہوا ہے

جدید اُردو شاعری میں عورت کی حیثیت

اُردو شاعری کے ابتدائی آثار باضابطہ طور پر دَکن میں ملتے ہیں اور اُردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر قلی قطب شاہ کا تعلق بھی سرزمین دکن سے ہے۔انہوں نے اپنی شاعری کو ہندوستانی زندگی کی بوقلمونیوں سے بڑی فنکاری کے ساتھ آراستہ کیا ہے۔وہ حقیقی معنوں میں ارضی حقیقتوں کے ترجمان ہیں۔ان کی شاعری کے دو خاص پہلو ہیں، ایک عقیدتی یا مذہبی اور دوسرا ارضی عشق۔جہاں تک عقیدتی شاعری کا تعلق ہے یہ خلوص اور صداقت سے لبریز اور جذبِ دروں سے ہم آمیز ہے۔ان کی غزلوں کے بیشتر مقطعوں میں حبِ رسول کا اظہار بڑے ہی والہانہ انداز میں ہوا ہے۔جہاں تک عشق کا تعلق ہے وہ سرتاسر ارضی ہے اور اس کا مرکز ومحور عورت ہے چونکہ اس دور میں عورت کی حیثیت ایسے پیکر کی تھی جس کے نین نقش اور چھل بھل کی پرستش کی جاسکتی ہے اور یہی جمالیاتی ذوق کے تسکین کا سب سے بڑا سامان بھی ہے۔اسی وجہ سے ان کے یہاں عورت اپنی تمام جلوہ سامانیوں، کشش وجاذبیت اور صاعقہ پاشی کے ساتھ ساتھ حقیقی رنگ وروپ میں بھی جلوہ گر ہے۔قلی قطب شاہ اپنی شاعری میں محبوب سے چھبیلی، گوری، پیاری، سہیلی، گُن بھری، موہنی، ناری، سندری جیسے الفاظ سے جگہ جگہ مخاطب ہیں۔ارضی محبت، جس کا مرکز عورت ہے، دکنی شعراء کا پسندیدہ موضوع ہے۔

دیکھیں گے بنے شیشۂ جاں کس کا نشانہ
پتھر لئے یوں درپے آزار تو سب ہیں

قمر رئیس نے اپنی تخلیقی اظہار کے لئے عموماً طویل نظموں کی بسیت کو اپنایا ہے مگر جہاں کہیں انہوں نے اطناب کی بجائے ایجاز اور اختصار بیان سے کام لیا ہے وہاں ان کے تخلیقی جوہر زیادہ کھل کر سامنے آئے ہیں۔ صدائے مانوس ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں اختصار اور ایجاز باوصف تخلیقی جوہر کھل کے سامنے آئے ہیں۔

قمر رئیس کی شاعرانہ شخصیت اتنی تاب ناک، پر اعتماد اور ثروت مند ہے کہ وہ اپنی انفرادیت چاہے لفظیاتی سطح پر ہو یا موضوعاتی سطح پر، چاہے فنی اعجاز اور فکری صلابت کی بناء پر جگہ جگہ اپنی انفرادیت کا لوہا منوانے میں کامیاب ہوئی ہے اور ان کی تخلیقی شخصیت قد آور نقاد، کامیاب مترجم دانشور کو اپنے اوپر کسی بھی صورت میں حاوی ہونے نہیں دیتی ہے۔

حواشی:

۱- اُردو تنقید (منتخب مقالات) مرتب حامدی کاشمیری بحوالہ مارکسی تنقید-قمر رئیس، صفحہ 283، ساہتیہ اکادمی دلی، سن اشاعت 1997ء

۲- شامِ نوروز، ص؛ 155,156

۳- شامِ نوروز، ص؛155

اقبالؔ اور اختر شیرانی کے اشعار میں عورت ایک نئے رنگ وروپ اور جلوہ سامانیوں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ وہ نازک اندام ضرور ہے البتہ حرکیت بھی رکھتی ہے۔ وہ خالص شرنگار نہیں ہے بلکہ آرزوؤں، خواہشوں اور حرکت و عمل کا ایک مجسم پیکر بھی ہے۔

مکالماتِ فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اُسی کے شعلے سے پھوٹا شرارِ افلاطوں
اقبالؔ

تجھے فطرت نے اپنے دستِ رنگیں سے سنوارا ہے
بہشتِ رنگ وبو کا سرا پا اک نظارا ہے
تیری صورت سراسر پیکر ماہتاب ہے سلمیٰ
تیرا جسم اک ہجوم ریشم وکمخواب ہے سلمیٰ
اختر شیرانی

ترقی پسند تحریک سرسید تحریک کے بعد دوسری سائنٹفک تحریک تھی جس کے زیر اثر ہمارے ادب کو کوئی اہم تبدیلیوں سے دوچار ہونا پڑا۔ اس تحریک کے زیر اثر ہمارے ادب کو نہ صرف موضوعاتی سطح پر کئی تبدیلیوں سے دوچار ہونا پڑا بلکہ گن گرج اور خارجی میلانات کا دخول اُردو شاعری میں زیادہ سے زیادہ اس تحریک کے زیر اثر ہوا۔ مزید برآں جہاں ایک طرف معاشی سطح پر تبدیلیاں لانے کی کوششیں کی گئیں وہیں دوسری طرف عورت کی حیثیت بدلنے کے لئے اور آگے آنے کے لئے اس کو اپنے آنچل کو پرچم میں تبدیل کرنے کی ترغیب دی گئی۔ مجازؔ کا یہ زبان زد عام شعر اس سلسلے میں کافی اہمیت رکھتا ہے۔

چھبیلی سوں لگیا ہے من ہمارا
کہ اس بن نیئں ہمیں یکتل قرارا

یہ اور اس جیسے اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ دکنی شعراء کے یہاں عورت کی حیثیت ایک ایسی ہستی کی ہے جو ارضی عشق کی حقیقی عنصر ہے۔

شمالی ہند کے شعراء کے یہاں بھی عورت کی حیثیت گوشت پوست رکھنے والی ناری کی ہے جو جمال آفرین پیکر میں نظر آتی ہے۔ سوداؔ، میرؔ اور جرأت کے ساتھ جدید شعراء کے یہاں بھی عورت مختلف صورتوں میں سامنے آتی ہے اور جدید تر شعراء کو یہ تصورات و نکتہ ہائے نگاہ وارثت میں ملے ہیں۔ اس طرح قدیم وجدید شعراء کے یہاں عورت کی حیثیت نرم و نازک پیکر رکھنے والی لباسِ فاخرہ میں ملبوس اور خوشبو میں معطر سراپا رکھنے والی ایک بھرپور اور مکمل کائنات کی ہے۔ جدید قدیم شعراء کے یہ چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ تصویر بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں
میرؔ

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک
فانی بدایونی

اپنے مرکز کی طرف مائل پرواز تھا حسن
بھولتا ہی نہیں عالم تیری انگڑائی کا
عزیز لکھنوی

آنگن میں سہاگن ہے اُٹھائے ہوئے ہاتھ
تلسی پہ چڑھا رہی ہے پانی دمِ صبح

فراق کے بعد بھی شعر وادب میں عورت جفاکش اور ستم شعار معشوقہ کے بجائے وفاشعار اور گھریلو پن کے ساتھ سامنے آتی ہے جو خاص طور پر اپنے میاں سے حد درجہ وفادار ہے۔ بقول ظفر اقبال ؎

آیا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تیری
میں کھو کے رہ گیا تیرے بچوں کے شور میں

وہ اپنے میاں کی وفادار ہے
اُسی پر مگر دل ہوستا رہا

جدید دور میں خواتین کا ادب اِس کے برعکس عورت کی نفسیات، منفرد حسیت اور مردِ اساس معاشرے یا پدری نظام پر منحصر سماج میں اپنی نابرابری کے خلاف احتجاج پر منتج ہے۔ اس میں اظہارِ ذات کے مختلف پیرائے ضرور ملتے ہیں۔

قدیم شاعری میں شاعرات کے یہاں وہی موضوعات اور اندازِ فکر ملتا ہے جس نوع کے موضوعات اور طرزِ اظہار مرد تخلیق کاروں کے یہاں موجود ہے۔ وہ اپنے نازک جذبات کا اظہار ہو بہو مردوں کی طرح کرتی ہیں۔ اس کے برعکس جدید دور میں شاعرات کے یہاں بقول قمر جہاں :

''ایک پہلو سے عورت اپنی اولین صورت میں ایک دلکش پیکر بن کر اُبھرتی ہے جو اپنے رنگ وروپ، رعنائی اور اداؤں سے مرد کی توجہ کا مرکز بنتی ہے اور وفا، ایثار اور قربانی کا پیکر بن کر سامنے آتی ہے۔''

(ص: 210، قمر جہاں- بیسویں صدی میں خواتین اُردو ادب...... مرتب: عتیق اللہ)

اُن شاعرات کے یہاں عورت محکوم نہیں بلکہ مرد کی جز ولاینفک ہے۔ اس قسم کی

ترے ماتھے کا یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اِس آنچل کو اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا
مجاز

عصر حاضر میں سائنسی ترقی کے ذریعے جہاں زندگی کے دیگر شعبوں میں بھی تیز رفتاری بڑھ گئی وہیں زندگی متنوع مسائل کے ساتھ سامنے آ گئی۔ قدروں کی شکست، زندگی کی لایعنیت، کرب ذات اور تنہائی انسان کی مقدر بن گئی۔ اس کی وجہ سے شعر وادب میں لب ولہجے کے ساتھ ساتھ تخلیقی فکر میں بھی زبردست تبدیلی آ گئی۔ تخلیقی ذہن ذات گزینی کی طرف مائل ہو گیا۔ آفاقی اور نجی مسائل ذات کے حوالے سے دیکھے جانے لگے۔ مرد تخلیق کاروں کے یہاں عورت کے بارے میں یکسر تبدیلی آنے لگی۔ وہ جمالیاتی نکتہ نظر کے علاوہ اس کی زندگی میں درپیش مسائل کے ساتھ شعر وادب میں داخل ہونے لگی۔ فراقؔ، ناصر اور دیگر شعراء کے یہاں عورت محبوبہ سے زیادہ کچھ اور نظر آتی ہے وہ شادی شدہ بھی ہے اور گھریلو پن بھی رکھتی ہے۔ چولہا کا لیپتی پتی ہے اور بچے کے ہنڈولے کی رسی بھی ہلاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ''روپ'' کی رباعیوں میں وہ عورت نظر آتی ہے جو کسی شہر یا بڑے شہر کی عورت نہیں ہے بلکہ گاؤں کی الہڑ دوشیزہ ہے جو کنواری کنیا بھی ہے اور بیوی، ماں اور پریمیکا بھی۔ بقول افغان اللہ خان۔

''یہ عورت ہندوستان کے کسی گاؤں کی عورت ہے جو اپنے معصوم عقائد اور رسم ورواج کے خوبصورت بندھنوں میں بندھی ہوئی ہے، اس کا سارا سنسار، اس کا گھر آنگن ہے۔ یہ گھر آنگن اپنی تمام برکتوں اور سہاونے پن کے ساتھ فراقؔ کی رباعیوں میں موجود ہے''۔ (فکر وتحقیق، ص 105؛ فراقؔ نمبر 1999)

فراق کی اس رباعی سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

نکھری نکھری نئی جوانی دمِ صبح
آنکھوں میں سکون کی کہانی دمِ صبح

کرنے کی ضرورت ہے بقول ان کے:

عورتوں کا لکھا ہوا ادب یعنی Women's Writing اپنے اسلوب، لہجے اور جذبات واحساسات کے اعتبار پر مردوں کی زبان سے مختلف ہے"۔

تانیثی مصنّفین (Women's Writers) نے مردوں اور ابھی تک کے تمام فنونِ لطیفہ، ادبی، مذہبی اور ہر طرح کے مروّجہ طور طریقوں کا یہ کہتے ہوئے انکار کیا ہے کہ یہ یک طرفہ سوچ کا غماض ہے۔ جولیا کرسٹیوا، ایلین شووالٹر، باربرا جانسن وغیرہ ایسی خواتین ہیں، جن کے یہاں تانیثی نقطہ نظر دلائل کے ساتھ ملتا ہے۔

عصر جدید میں نسائی روّیوں کے تحت اُردو ادب میں جو ادب لکھا گیا ہے اس میں عورت اپنے جذبات واحساسات، نفسیات اور اپنی منفرد شناخت کا احساس ضرور دلاتی ہے۔ وہ مرد اِساس معاشرے میں جنسی نابرابری کے خلاف احتجاج بھی کرتی ہے اور اپنے موجود کا احساس بھی دلاتی ہے۔ کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، سارا شگفتہ وغیرہ ایسی خواتین ہیں جن کے یہاں عورت کی حیثیت محکوم جنس کی نہیں بلکہ برابر اور مضبوط جنس کی ہے۔

کشور ناہید تانیثیت پسند ادیبہ اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر ادب میں اپنی فکری، فنی اور عملی طریقوں کی وجہ سے ایک الگ پہچان رکھتی ہیں۔ ان کے یہاں تانیثی تحریک کے اثرات سب سے زیادہ واضح انداز میں نظر آتے ہیں۔ وہ ایک طرف نظری طور پر اس تحریک کو متعارف کرنے میں اپنا رول نبھا رہی ہیں، دوسری طرف انھوں نے عملی بنیادوں پر ایسا ادب تخلیق کیا ہے جو اس تحریک کے صحیح نصب العین سے ہر طرح سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان کے یہاں بڑا اعتماد اور ایقان موجود ہے۔ ان کے یہاں احتجاج، بے خوفی اور بے باکی پائی جاتی ہے۔ فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کے یہاں بھی مرد کے تحکمانہ انداز، نابرابری اور اجبار کے خلاف ایک ردعمل پایا جاتا ہے۔

میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن

گا گا کر خشک ہو جائیں

شاعری سپردگی، جذبات اور بھرپور تخلیقیت سے مملو ہے۔ کشور ناہید، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، سارا شگفتہ، رفیعہ عابدی شبنم، نصرت مہدی، عذرا پروین ایسی شاعرات ہیں جن کے یہاں جذباتی وفور اور تلاطم خیزی کے ساتھ ساتھ اپنے عورت ہونے کا بھرپور احساس بھی ہے اور ان کی تخلیقات میں عورت بھرپور انداز میں سامنے آتی ہے۔

گلابی پاؤں مرے چمپئی بنانے کو
کسی نے صحن میں مہندی کی باڑھ اُگائی ہے

پروین شاکر

میں اس کی دسترس میں ہوں مگر وہ
مجھے میری رضا سے مانگتا ہے

پروین شاکر

دل میں ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

کشور ناہید

مغرب میں وقتاً فوقتاً صنفی یا جنسی تخصیص کو ختم کرنے کیلئے کوششیں Feminist تحریکات کی شکل میں سامنے آئی ہیں۔ اُن کے ذریعے مرد اساس معاشرے Male) (Oriental Society میں عورت کے بنیادی حقوق کی بازیابی کے لئے کوششیں ہونے لگیں۔ رفتہ رفتہ ان تحریکات نے دانشورانہ رُخ اختیار کیا اور ادبی فکر پر اس کے اثرات براہ راست مرتب ہونے لگے۔ بیسویں صدی کے نصف آخر میں تانیثیت (Feminism) ادبی فکر میں داخل ہوئی۔ فرانسیسی فیمنسٹ ہیلن ککساد کے نزدیک عورتوں کی نفسیاتی، زبان اور لہجہ مردوں سے ہر لحاظ سے مختلف ہے اور اس کو نشان زد

دور میں خواتین کے یہاں اعتراضی شاعری (Confessional Poetry) کے نمونے ملتے ہیں۔ ہماری قدیم شاعری میں اعترافی شاعری ضرور ملتی ہے مگر اس میں اتنی لطافت اور پاکیزگی نہیں ہے جتنی کہ موجودہ دور کی شاعرات کے یہاں ملتی ہے۔

اعترافی شاعری کے لئے لکھنوی شعراء خصوصاً جرأت جس کی شاعری کو میرؔ نے چوما چاٹی کی شاعری کہا تھا، اس سلسلے میں بہت بدنام رہے ہیں کیونکہ اس کے ڈانڈے عریانیت اور ابتذال سے ملتے ہیں۔ جبکہ خواتین کی اعترافی شاعری میں وصل کی کیفیت کے بیان میں ایک عجیب قسم کا ذائقہ، لطافت اور طہارت ملتی ہے۔

ہاں ذہن میں میرے ذائقہ ان بوسوں کا
جن کے چکھنے سے بھی انکار کیا تھا دل نے
میری رگ رگ میں وہ سیال رواں ہے اب تک
جس سے بچ جانے پر اصرار کیا تھا دل نے
میرے اطراف پتنگوں کی طرح اُڑتے ہیں
میرے بوسے وہ مرے جھوٹ سے بوجھل بوسے
خون کی چھینٹیں اُڑاتے گھائل بوسے

......بدن دریدہ، فہمیدہ ریاض

اس طرح جدید شاعری میں عورت کی حیثیت کئی طریقوں سے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے کہیں پر وہ مرداساس معاشرے میں اپنے حقوق کی حصولیابی کے لئے سرگرم عمل ہے اور اپنے وجود کو منوانے کے لئے محو تکلم نظر آتی ہے اور کہیں اپنی بے خوفی کے اظہار کے لئے اعترافی پہلوؤں سے گزرتی ہے۔ جدید شاعری چاہے مردوں کی شاعری ہو یا خواتین کی شاعری میں عورت جذبات واحساس کے ساتھ مکمل طور پر سامنے آتی ہے اور اپنا مضبوط اور ناقابل تنسیخ وجود منواتی ہے۔

●●●●

تو بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا
کہ میں بول تو نہیں سکتی لیکن چل تو سکتی ہوں
میرے پیروں میں زوجیت اور شرم وحیا کی بیڑیاں ڈال کر
مجھے مفلوج کر کے بھی
تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ میں چل تو نہیں سکتی
مگر سوچ سکتی ہوں
آزاد رہنے، زندہ رہنے اور سوچنے کا خوف
تمہیں کن کن بلاؤں میں گرفتار رکھے گا

........................کشورناہید

طلاق دے تو رہے ہو غرور قہر کے ساتھ
میرا شباب بھی لوٹا دو میرے مہر کے ساتھ

عشرت آفرین

شاعرات کے یہاں احتجاج کی لے اتنی تیز ہے کہ اس کے ڈانڈے ترقی پسند تحریک کی احتجاجی لے میں ملتے ہیں۔ یہ مرد اساس معاشرے کے خلاف تانیثی احتجاج اور تانیثی تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ اس طرح موجودہ ادب میں عورت کی حیثیت احتجاج کرتی ہوئی، سوچنے سمجھنے اور الگ وجود رکھنے والی ہستی بن کر سامنے آتی ہے۔

موجودہ صدی میں Women Empormen کی طرف دنیا مائل ہے اور عورت مساویانہ حقوق کی مانگ کے علاوہ اپنے جذبات اور احساسات کا اظہار بھرپور انداز میں کر سکتی ہے۔ ہماری شاعرات نے بھی جدیدیت کے وضع کردہ اصولوں، لاشخصیت اور معروضیت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی شاعری کا بھرپور اظہار کر دیا ہے۔ اسی وجہ سے موجودہ

جموں و کشمیر میں اردو شاعری کے آثار اردو کے دیگر ادبی مراکز کی طرح اردو شاعری کے ابتدائی آثار کے ساتھ ہی ملتے ہیں۔ جموں و کشمیر میں اردو شاعری کی ابتداء اور ارتقاء پر دراصل سیر حاصل گفتگو کرنا سمندر کو کوزے میں بند کر دینے کے مترادف ہے کیونکہ اس شعری تاریخ کی کئی اہم کڑیاں ہیں جن کو مربوط کئے بغیر صحیح نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا ہے اس کے علاوہ جموں و کشمیر میں اردو شاعری کو فروغ دینے میں مقامی شعراء کے ساتھ غیر مقامی سخن وروں کا زبردست ہاتھ رہا ہے۔ اس طرح جموں و کشمیر میں اردو شاعری کی نشو و نماء اور فروغ کی تاریخ حسب ذیل اکائیوں کی مربوط اور منظم کڑیوں پہ مشتمل ہے:

(۱) وہ نظم نگار جو غیر مقامی ہیں البتہ یہاں کی ادبی فضا کو اپنی زمزمہ سنجیوں سے معمور کر چکے ہیں، اُن میں خوشی محمد ناظرؔ، پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفیؔ، محمد الدین تاثیرؔ، اثرؔ لکھنوی، کمال احمد صدیقی، فیاض رفعت، مظہر امام، زبیر رضوی قابل ذکر ہیں۔

(۲) وہ شعراء جو مقامی ہیں البتہ کشمیر سے باہر رہ کر انہوں نے نہ صرف اردو شاعری کو نئے لب و لہجے سے آشنا کیا بلکہ منفرد اسلوب و بیان اور موضوعاتی تنوع سے اپنی منفرد شناخت بنائی اس کے علاوہ وہ کشمیر کے دلکش مناظر، عوامی مسائل اور سیاست سے یہ برابر متعلق رہے ہیں، اقبال، چکبست، سرشار، چراغ حسن حسرتؔ، آنند نارائن ملا، گلزار زتشی دہلوی وغیرہ ان میں شامل ہیں۔

(۳) وہ شعراء جو مقامی ہیں اور کشمیر میں رہ کر اپنے اسلوبِ بیان، منفرد حسیت، جمالیاتی ذوق اور متنوع موضوعات سے اردو شاعری کے دامن کو کئی وسعتوں سے ہمکنار کیا ہے۔ اس مطالعے کو انہی شعراء کے فکر و فن کے تذکرے تک محدود رکھا گیا ہے البتہ ضرورتاً چند غیر مقامی شعراء کو بھی شامل کیا گیا ہے۔

ریاست جموں و کشمیر سے تعلق رکھنے والے کئی سربرآوردہ شعراء ایسے ہیں جنہوں نے اردو زبان و ادب کا تشکیلی دور دیکھا ہے۔ اردو شعراء کے قدیم تذکروں میں اُن کا تذکرہ

جموں و کشمیر میں اُردو شاعری

(شہہ زور سے پہلے اور شہہ زور کے بعد)

اردو جدید ہند آریائی زبان ہے۔ یہ دنیا کی واحد زبان ہے جس کے رشتے براہ راست کئی لسانی خاندانوں سے ہیں۔ اس کی تاریخ ہند آیائی۔ ہند ایرانی اور ہند یورپی خاندانوں کے مدارجِ ارتقاء سے مرتب کی جاسکتی ہے۔ زمانہ وسطیٰ میں سیاسی اور تمدنی اثرات کے زیراثر اس کا نیا ہیولا تیار ہوا البتہ یہ ایک طے شدہ حقیقت ہے کہ زبان دہلی اور پیرامنش اس کے اصل منبعے اور سرچشمے ہیں اور دہلی اس کا حقیقی مولد اور مسکن ہے۔

جموں و کشمیر میں اردو شاعری کے آثار باضابطہ طور پر تقریباً اُس وقت ہی سے مل رہے ہیں جس وقت سے شمالی ہند میں اردو شاعری کے آثار ملتے ہیں۔ شمالی ہند میں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز دیوان ولؔی کی آمد کے ساتھ ہی ہو جاتا ہے۔ یہ محمد شاہ (رنگیلے) کا دور تھا اور جعفر زٹلی کی وفات کو سات سال ہو چکے تھے جب 1133ھ بمطابق 172 کے آس پاس اہل دہلی ''دیوان ولی'' سے روشناس ہوئے تو بقول شاہ حاتم دہلوی ''اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ'' (تذکرہ ہندی۔ مصحفی)۔ ولؔی کے دیوان سے شمالی ہند کے شعراء کو اس بات کا بخوبی احساس ہوا کہ اردو میں بھی فارسی طرز کی شاعری کی جاسکتی ہے جس طرح دلی اور اس کے مضافات میں فارسی کا بول بالا تھا اسی طرح جموں و کشمیر کے ادبی منظر نامے پر فارسی چھائی ہوئی تھی۔

اس دور کا ایک اور اہم شاعر میرزا جان بیگ سامی بھی ہے وہ آخری عمر میں دہلی چلا گیا تھا اور خواجہ میر درد کے حلقہ ارادت میں شامل ہو گیا تھا۔

جموں و کشمیر کے شعراء میں زینب بی بی محجوب کافی اونچا مقام رکھتی ہیں۔ اُن کا شعری مجموعہ ''گلبن نعت'' کے نام سے 1297ھ بمطابق 1877ء میں مرتب ہو چکا ہے۔ وہ شاعری کے علاوہ نثر بھی لکھتی تھیں اور اپنے مجموعہ کلام ''گلبن نعت'' پر انہوں نے ایک طویل دیباچہ ''مصنف کی گزارش'' کے عنوان سے لکھا ہے۔ اُن کی شاعری عقیدتی شاعری کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔ ان کے یہاں جذباتی وفور، گداز اور پاکیزگی بدرجہ اُتم موجود ہے۔ موضوعاتی تنوع اور لطف زبان اُن کی شاعری کے خاص اوصاف ہیں۔

عیاں واللیل سے ہے وصف گیسوئے معنبر کا
سراسر والضحیٰ تعریف رخسارِ منور کا
ترا وصف مقدس ہے الم نشرح لکِ صدرک
تری مدح و ثناء میں سورۂ و النجم و کوثر کا

مہاراجہ رنبیر سنگھ کا دور اردو شاعری کے حوالے سے کافی اہم دور ہے۔ پیرزادہ محمد حسین عارفؔ، منشی امیر الدین امیرؔ، سالگرام سالکؔ، ہرگوپال خستہؔ، اس دور کے قابل ذکر شعراء ہیں۔ اُن شعراء نے جملہ اصناف اور ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے البتہ ان کا طبعی رجحان زیادہ تر نظم کی طرف تھا۔ اُنہوں نے نہ صرف کشمیر کے خوبصورت مناظر پر نظمیں لکھی ہیں بلکہ عوام پر ہو رہی ظلم و زیادتیوں اور جذبہ وطنیت کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اُن کے یہاں زبان و بیان کی لطافت، احساس کی تازگی اور ہیتی تجربات بھی نظر آتے ہیں۔ اُن شعراء کی وساطت سے یہاں پر آزاد اور حالی کے اصلاحی رجحانات بھی اردو شاعری میں داخل ہو گئے البتہ شبلیؔ اور اقبالؔ کے افکار کا یہاں کے بیشتر شعراء پر اثرات زیادہ حاوی نظر آتے ہیں۔

ہرگوپال خستہؔ اپنے دور کے اہم ادیب و شاعر ہیں۔ اُنہوں نے غزلوں کے علاوہ کئی

باضابطہ طور پر ملتا ہے۔ جموں وکشمیر میں اردو شاعری کا ترقی یافتہ روپ صحیح معنوں میں میر کمال الدین حسین اندرابی رسواؔ سے ملتا ہے۔ ان کی شاعری میں اس دور کے دیگر شعراء کی طرح قدیم اور دکنی الفاظ کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ سلاست اور بندشِ الفاظ اُن کی شاعری کے خاص اوصاف ہیں۔ رسواؔ کی شاعری کا انداز بقول پروفیسر عبد القادر سروری ''بعض معاصرین دہلی اور اورنگ آباد، خاص طور پر بعد کے شعراء جیسے یک رنگ، ناجی وغیرہ کے یہاں ملتا ہے یہ شعر ملاحظہ کیجئے۔

باغیر اُلفت تا کجا از یار وحشت تا بکے
سب سوں وفا ہم سوں جفا اے بے وفا کیا ڈھنگ ہے

میرزا کمال الدین اندرابی رسواؔ کے بعد عبدالغنی بیگ قبول تاریخی حیثیت رکھتے ہیں جن کا حسب ذیل شعر۔

دل یوں خیالِ زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسبان پھرے

اردو ادب کے قدیم تذکروں مثلاً نکات الالشعراء، تذکرۂ ہندی وغیرہ میں ان کا ذکر ضرور ملتا ہے۔ یہ حضرت جانِ جاناں مظہر اور ظہور الدین شاہ حاتم کے ہم عصر تھے اور ایہام گو شعراء میں شامل تھے۔ اُن کے فرزند میرزا گرامی بھی فارسی اور اردو کے قادر الکلام شاعر تھے۔ میر تقی میر اور قائم نے اُن کا تذکرہ طبقۂ دوم کے شعراء میں کیا ہے۔

مغلیہ دور کی طرح افغان دور بھی ادب اور شاعری کے حوالے سے زریں دور تھا۔ اس دور میں اگرچہ کئی سخن سنج موجود تھے البتہ پنڈت دیارام کاچرو خوشدلؔ اُس دور میں کافی بلند مقام رکھتے ہیں۔ وہ فارسی کے اہم شاعر اور انشا پرداز تھے۔ اس کے باوجود اُنھوں نے اردو میں موتی جیسا یہ شعر کہا ہے۔

آ گئے ہم مثل شبنم سیر گلشن کر چلے
باغباں تو دیکھ لے اپنا چمن ہم گھر چلے

اور موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے۔ چودھری خوشی محمد ناظر اگر چہ کشمیر الاصل نہیں تھے اُن کی فکر وفن کو صحیح معنوں میں کشمیر ہی میں فروغ ملا ہے۔ ان کے قیام نے کشمیر کی ادبی اور شعری فضا میں ایک نئی روح پھونک دی۔ اُنہوں نے متنوع موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ وہ حالی اور اقبال کی روایات کے حقیقی معنوں میں علمبردار تھے اُنہیں (Wordsworth) ورڈز ورتھ کی طرح مظاہر فطرت سے بے پناہ لگاؤ تھا۔

خوشی محمد ناظرؔ نے زیادہ تر قومی اور نیچرل شاعری کی طرف توجہ دی ہے اور شاعری کے افادی پہلو کو پیش نظر رکھا ہے۔ اُنہوں نے اپنی شاعری میں اُن مسائل کا ذکر بخوبی کیا ہے جن سے اُس وقت کا سماج دوچار تھا۔ ان کی نظم ''جوگی نامہ'' جدید لب و لہجے اور منفرد پیرایۂ بیان کی عمدہ مثال ہے۔

خوشی محمد ناظرؔ نے نظم نگاری کی جس روایت کو فروغ دیا اس کو مزید مستحکم بنانے میں امرچند ولیؔ، قمر کمرازی، نندلعل کول طالبؔ وغیرہ قابل ذکر نام ہیں۔

نندلعل کول طالبؔ کشمیر کے اردو شعراء میں منفرد مقام رکھتے ہیں وہ شعری صلاحیتوں کے علاوہ تنقیدی بصیرت بھی رکھتے تھے اُنہوں نے ''آئینۂ غالبؔ'' جیسی وقیع کتاب لکھ کر تنقید غالبؔ میں اہم اضافہ کیا ہے۔ اُن کے دو شعری مجموعے ''رشحات التخیل'' اور ''مرقع افکار'' چھپ چکے ہیں۔ طالب نے قومی، سیاسی، وطنی اور مذہبی موضوعات پر وقیع نظمیں لکھی ہیں۔ اُن کی نظموں میں نئے نئے الفاظ اور تازگیٔ احساس کے اعلیٰ مرقعے پائے جاتے ہیں۔ وہ خارجی نوعیت کے موضوعات پر لکھنے کے باوجود شخصی ردعمل کو برقرار رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ بقول برج موہن دتا دیریہ کیفی:

> ''اُن کے کلام میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر طرز میں اپنا رنگ جما سکتے ہیں۔ احساساتِ قلبی کی تصویر کھینچنے میں ان کو کمال کا درجہ حاصل ہے۔ یہی حال حقائق نگاری کا بھی ہے''۔

(ص 35 رشحات التخیل)

مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ نثر میں ان کی معرکتہ الآرا تصنیف ''گلدستہ کشمیر'' ہے۔ اسی طرح سالگرام سالک نے ایک دیوان، کئی مثنویاں اور ایک نثری داستان یادگار چھوڑی ہے اُن کے دیوان میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، نظم، مثنوی اور گیت کے نمونے موجود ہیں اُن کے یہاں نئے موضوعات اور لطفِ زبان کے علاوہ فنی رچاؤ اور فکری ارتکاز بھی ہے۔

خوب ڈھونڈھا جہاں میں اے خستہ

خستگی کا نہ آشنا دیکھا

......ہرگوپال خستہ

گرداب محبت سے ہوا کوئی نہ جاں بر

یہ بحر وہ ہے جس کا کنارا نہیں ہوتا

......سالگ رام سالک

جدید شاعری کیلئے ماحول سازگار بنانے میں منشی سراج الدین احمد خان کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ وہ اقبال کے خاص دوستوں میں تھے اور شعر وسخن کا اعلیٰ اور پاکیزہ ذوق رکھتے تھے۔ مرزا اسعد الدین سعد، چودھری خوش محمد ناظر اور دوسرے صاحبانِ ذوق ان کی مجلسوں میں ضرور آتے تھے۔ علامہ شبلی اور اقبال سے ان کے گہرے مراسم تھے بقول عبدالقادر سروری:

''شبلی منشی صاحب کے زمانے میں کشمیر آتے تھے۔ شبلی کے علاوہ اردو کے دیگر مشاہیر ادب، جیسے حالی، نذیر احمد وغیرہ سے اُن کے روابط تھے......اقبال کے ساتھ منشی صاحب کی آخر تک مراسلت رہی۔ اقبال ان کی رائے کو بہت اہمیت دیتے تھے اور اپنی ہر تصنیف کو شائع ہوتے ہی منشی صاحب کے پاس بھیجتے تھے''۔

(ص 149 کشمیر میں اردو)

مرزا اسعد الدین سعد کے یہاں اصلاحی شاعری زیادہ پائی جاتی ہے جن میں سادگی

موضوعات اور عصری مسائل سے بھی آراستہ کیا ہے۔ ان کی نظمیں مناظر فطرت کی منظر کشی تک محدود نہیں ہیں بلکہ نفسیاتی اور عصری مسائل کو بھی اُنہوں نے اپنی نظموں میں حسن و خوبی کیساتھ جگہ دی ہے۔ ان کی شاعری پر اقبال کے اسلوب اور فکر کے اثرات بطور خاص پائے جاتے ہیں۔ اقبال اور میر غلام رسول نازکی کے شعری اسلوب میں بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ بصری پیکروں سے زیادہ کام لیتے ہیں جبکہ اقبال کے یہاں سمعی، بصری، لمسی اور شامعی پیکر زیادہ سے زیادہ پائے جاتے ہیں۔ اُن کا یہ شعر ان کے فنی اختصاص کا صحیح ترجمان ہے ۔

کشمیر کا رہنے والا ہوں اردوئے معلیٰ لکھتا ہوں
اس دیس میں مجھ سا کوئی بھی اردو کا سخنور ہو نہ سکا

شہ زور کاشمیری بالغ النظر اور قادر الکلام شاعر ہیں۔ اُنہوں نے اُردو شاعری کے تقریباً تمام مروجہ اصناف اور شعری ہیئتوں مثلاً غزل، قطعہ، نظم اور رباعی میں کامیابی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے۔ ان سبھی اصناف اور شعری ہیئتوں میں اُنہوں نے وقیع سرمایہ چھوڑا ہے۔ شہہ زور کاشمیری کا شمار علامہ سیماب اکبرآبادی کے فارغ الاصلاح تلامذہ میں کیا جاتا ہے۔ سیماب صاحب کی تربیت میں جو سخن سنج ابھرے ہیں ان میں شہہ زور کاشمیری کو یہ مرتبہ حاصل رہا ہے کہ اُن کو اپنے استاد نے کشمیر اور ملحقہ علاقوں کیلئے استادی کی سند عطا کر دی۔ شہہ زور نے جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے، اگرچہ اردو میں تمام مروجہ اصناف اور شعری ہیتوں میں طبع آزمائی کی ہے مگر اُن کے تخلیقی جوہر صحیح معنوں میں نظم ہی میں کھل کر سامنے آتے ہیں۔ اُنہوں نے کافی طویل اور کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ چونکہ اُن کو زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی اسی وجہ سے وہ معمولی سے معمولی مضمون کو بھی اعلیٰ شعری آب و رنگ سے آراستہ کرتے تھے۔ ان کی نظمیں عصری آگہی اور عصری حسیت کا ایک ایسا آئینہ ہیں جس میں روحِ عصر اپنی تمام حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ اُنہوں نے اپنی نظموں کے ڈانڈے کو آزاد اور حالی کی مصلحانہ انداز تک محدود

طالب نے چکبست کے انداز میں کچھ قومی اور مذہبی نظمیں بھی لکھی ہیں۔

رسا جاودانی ایک فطری شاعر ہیں۔ اُن کی شاعری روایتی مضامین پر مشتمل ہونے کے باوجود بے ساختگی اور برجستہ انداز بیان رکھتی ہے۔ اُن کے کلام میں شیرینی اور لطافت بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ اُن کی غزلوں میں فنی رچاؤ اور ارتکاز بھی موجود ہے۔

مجھے ایسے مذہب سے اے رسا نہ ہے واسطہ نہ ہے رابطہ
جہاں خونِ مردم حلال ہے جہاں سرخ پانی حرام ہے

چونکہ وہ اپنی شاعری میں غنائیت پر زیادہ زور صرف کرتے ہیں اسی وجہ سے اُنہوں نے رواں مترنم اور مطبوع بحروں کو زیادہ تر استعمال کیا ہے۔ رسا جاودانی بحیثیت نظم نگار بھی منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کے مجموعوں ''لالہ صحرا'' اور ''نظم ثریا'' میں کئی اہم نظمیں ملتی ہیں۔ اُن کی نظمیں ''بیتے دنوں کی یاد'' اور ''ساون'' بڑی عمدہ نظمیں ہیں چونکہ وہ مظاہر فطرت کے زبردست شیدائی تھے، اس وجہ سے اپنے اطراف و جوانب میں پھیلی خوبصورتی کو اپنی شاعری میں اُنہوں نے جگہ دی ہے۔

میرزا کمال الدین شیدا اردو کے منفرد نظم نگار ہیں۔ اُنکے مجموعہ کلام ارمغان شیدا میں کافی اہم نظمیں موجود ہیں۔ اُن کا طبعی رجحان طویل نظموں کی طرف تھا۔ اُنہوں نے مناظر قدرت پر خوبصورت نظمیں لکھی ہیں۔ اُن کے زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ پر حفیظ جالندھری کے اثرات خاص طور پر پائے جاتے ہیں۔

میر غلام رسول نازکی اردو کے قادرالکلام شاعر ہیں۔ اُنہوں نے نظم، غزل کے علاوہ چومصرعہ قطعات کو اپنے تخلیقی اظہار کیلئے استعمال کیا ہے اُن کے اردو میں دوشعری مجموعے ''دیدۂ تر'' اور ''متاعِ فقیر'' منصۂ شہود پر آچکے ہیں۔ نازکی صاحب کی نجی زندگی چونکہ جہد مسلسل سے عبارت ہے اس وجہ سے ان کی فکر میں توازن اور اظہار میں صلابت ہے۔ ان کی نظمیں کلیم، ادبی دنیا، ہمایوں اور ساقی میں باضابطہ طور پر چھپتی رہی ہیں۔ اُن کی غزلوں میں روایت کی پاسداری اور لطف زبان موجود ہے البتہ اُنہوں نے اپنی غزلوں کو نئے

شاعری کے روایتی دبستان سے رہا ہے اور وہ اطہر ہاپوڑی کے تلامذہ میں شمار کئے جاتے ہیں اُس کے باوجود ان کی شاعری تازگی، سلاست اور طرفگی سے مملو ہے۔ اُن کا زیادہ تر جھکاؤ رومانی غزلیں تخلیق کرنے کی طرف ہے۔ اکبر جے پوری حقیقی معنوں میں دبستانِ کشمیر کے اہم شاعر ہیں اور جدید رجحانات کو عام کرنے میں کافی معتبر نام ہے۔

یہ جو پتھر میرے آنگن میں گرا کرتے ہیں
میرے ہمسائے مجھے یاد کیا کرتے ہیں
میں نے گرتے ہوئے لوگوں کو سنبھالا کیوں تھا
بس اسی جرم میں کاٹے گئے شانے میرے

۵۵ء کے آس پاس اردو شاعری میں موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ شعراء مروجہ شعری رجحانات سے دامن کش ہو کر داخلی رویوں کی جانب زیادہ متوجہ ہوئے۔ آفاقی، ذاتی اور ملکی مسائل کو اپنی ذات کے حوالے سے بیان کرنے کا رجحان بڑھنے لگا اور قدروں کی شکست و ریخت اور حرمتوں کی بے حرمتی کے واقعات موثر طریقے سے بیان کئے جانے لگے۔ جموں و کشمیر کے شعراء نے بھی روایتی رومانی، سیاسی بیداری، سماجی نابرابری جیسے موضوعات سے کنارہ کش ہو کر اپنی شاعری میں نئی حسیت اور نئے موضوعات شامل کر کے عصری تقاضوں کا ساتھ دیا۔ حامدی کشمیری، عابد مُناوری، حکیم منظور، فاروق نازکی، یٰسین بیگ، پرتپال سنگھ بیتاب، اقبال فہیم، شجاع سلطان، رفیق راز اور ہمدم کاشمیری نے بطورِ خاص نئے رجحانات کا ساتھ دیا۔

حامدی کاشمیری نہ صرف بحیثیت ناقد منفرد شناخت رکھتے ہیں بلکہ ایک شاعر کی حیثیت سے بھی اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔ اس وقت تک اُن کے کئی شعری مجموعے منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ وہ اظہاریت کے فطری اصول کے تحت تجربات کی آزادانہ تجسیم کو اہمیت دیتے ہیں۔ اُن کے یہاں ایک ایسی طلسماتی فضا ملتی ہے جو استعجاب انگیز بھی ہے اور دہشت خیز بھی۔ جسے خارجی دنیا سے باطن کی جانب مراجعت کی روداد سے تعبیر کیا

نہیں رکھا ہے بلکہ اقبالؔ اور سیمابؔ کی طرح تمام کائنات کے ساتھ ساتھ شخصی تجربات اور واردات بھی اُن میں داخل کیے ہیں۔ اُنہوں نے نظموں میں بے حد کامیاب ہیئتی تجربے بھی کیے ہیں۔ اُنہوں نے اچھوتی اور رواں بحروں کو بطور خاص اپنے تخلیقی اظہار کیلئے آزمایا ہے۔ شہہ زور کاشمیریؔ نہ صرف دبستانِ کشمیر بلکہ دبستانِ سیماب میں اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کا شیوۂ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، شائستگی اور سلیقہ مندی سے عبارت ہے۔ اس میں جو قوتِ نمو اور انفس و آفاق سے جو نسبت ہے اس کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ اُس کی آواز مقلدانہ ہونے کے باوجود بھی اپنا ایک منفرد اور آزاد وجود اور حیثیت لے کر اُٹھتی ہے۔ وہ نظم کے جتنے اچھے شاعر تھے اُتنے ہی غزل کے بھی۔ اُنہوں نے دیگر اصناف میں بھی فنی لوازمات کا خاص خیال رکھا ہے۔ زبان و بیان، اسلوب و آہنگ اور موضوعی اعتبار سے اُن کی رباعیاں نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ تصوف، حسن و عشق آشوب اور آگہی، اُن کی رباعیوں کے خاص موضوعات ہیں۔

شہہ زور کاشمیری کے بعد قیصر قلندر۔ غ۔ م۔ طاؤس، شوریدہ کاشمیری، سیفی سوپوری، اندرجیت لطف، اکبر جے پوری، عرش صہبائیؔ، عابد مناوری، قاضی غلام محمد، نشاط انصاری، ودیارتن عاصی، سلطان الحق شہیدی قابل ذکر نام ہیں۔

قیصر قلندر نظم اور غزل کے منفرد شاعر ہیں۔ اُن کی شاعری خواب اور حقیقت کا خوبصورت سنگم ہے۔ ان کا طبعی رجحان نغمہ خیزی اور ترنم ریزی کی طرف زیادہ ہے۔ وہ اُن شعراء میں سے ہیں جن کی مساعی سے اردو شاعری نئے اصناف ''غنائیے'' اور ''تصوریئے'' (فیتا سیٹا) سے روشناس ہوئی ہے۔ اُنکے غنائیوں کا ایک مجموعہ ''ساز جمال'' کے عنوان سے چھپ چکا ہے۔ غ۔م۔ طاؤس نظم کے اچھے شاعر ہیں اُن کی نظموں کا مجموعہ ''موج موج'' کے نام سے منصۂ شہود پر ان کی زندگی ہی میں آچکا ہے۔ شوریدہ کاشمیری کی شاعری کلاسیکی روایات کی پاسداری کے ساتھ ساتھ عصری حسیت سے بھی متصف ہے اکبر جے پوری صاحب طرز اور قادر الکلام شاعر ہیں۔ اگرچہ ان کا تعلق اردو

شاعری الفاظ، اسلوب اور تازہ کار حسیت سے عبارت ہے۔ اُن کی شاعری اپنی تازہ کاری کے اعتبار سے قاری کو فوراً متوجہ کرتی ہے اُن کے یہاں معنی آفرینی کی نئی نئی بہاریں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ اُنہوں نے عصری غزل میں جس سنجیدگی اور خلاقانہ مہارت کے ساتھ نئی لفظیات داخل کی ہیں وہ اُن کے لسانی شعور کا صحیح مظہر ہے اور اُن کے تازہ کار شعری احساس کا ضامن بھی۔

اب کے میرا کعبۂ دل دشمنوں کی زد پہ ہے
پھر مدد کرنا ابابیلوں کا لشکر بھیجنا

رستے عجیب ہیں، راہی عجیب ہیں، پیڑ عجب ہیں بات عجب
میں جس شہر کا رہنے والا، اُس کے ہیں حالات عجب

ان کی شاعری میں ایسے لفظ و پیکر جابجا نظر آتے ہیں جو مقامی کلچر اور مقامی فطرت کی عکاسی کرتے ہیں۔

مظفر ایرج نظم وغزل کے کامیاب شاعر ہیں اُن کی شاعری میں موجود تازہ کاری اور خلاقانہ پن اُن کے عصری شعور اور خود آگاہی سے متصف ہیں۔ وہ نہ روایت پسند ہیں نہ روایت شکن بلکہ اُنہوں نے اپنے شعری اسلوب اور پوئیٹک ڈیکشن Poetic dection کیلئے بیچ کا راستہ اختیار کیا ہے۔ مظفر ایرج کی نظم ہو یا غزل کشادہ منظری اور لہجے کی صلابت کی وجہ سے دور سے پہچانی جاتی ہے۔ مظفر ایرج کا لہجہ فطری ہے۔ اُن کی شاعری میں بے ساختہ پن، بصری پیکروں کا وفور اور اظہار کی صلابت اپنے قاری کو نادیدہ مقامات اور طلسماتی فضا میں پہنچا دیتے ہیں۔ اُن کے چاروں شعری مجموعے ابجد، انکسار، ثبات اور دل کتاب اپنے لب ولہجے کی انفرادیت اور فنی ارتکاز کی وجہ سے زبردست پذیرائی حاصل کر چکے ہیں۔

فاروق نازکی کی شاعری نئی حسیت اور منفرد پیرایہ بیان دونوں کے لحاظ سے ''جہان دیگر'' کی سیر کراتی ہے۔ ان کی شاعری سہل ممتنع کی عمدہ مثال ہے اُن کی شاعری ایک ایسا

جاسکتا ہے۔ اُن کی شاعری میں عصری آگہی کا اظہار مختلف پہلوؤں سے ملتا ہے۔ عصری آگہی اور قدروں کی شکست و ریخت اور زندگی کی لایعنیت ان کی شاعری کے خاص موضوعات ہیں۔ حامدی کاشمیری کی شاعری میں بصری اور سمعی پیکر زیادہ تعداد میں موجود ہیں جن سے اُن کے زندگی پرستانہ رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔

برف پرندے، نوا، خون، سنگ، وادی، شجر، سایہ، شعلہ، دشت جیسے الفاظ سے وہ لفظی پیکر عموماً تراشتے ہیں۔ باٹی کے بعد جن شعراء کی شاعری نئی لفظیات اور نئی حسیت سے متصف ہے اُن میں حامدی کاشمیری کا نام بغیر کسی تعمیہ وتخرجہ کے شامل کیا جاسکتا ہے۔

یہ اور بات کہ بڑی ہے اور وحشت دل
چمن میں جاتا ہوں اب بھی صبا سے پہلے ہی
وادیوں سے پھول رخصت ہوگئے
پھر وہی ایام بے تابی کے ہیں
گونجی دستک کی صدا میں نے دریچہ کھولا
سامنے تکتا ہوا راہ گزر تھا کوئی

عابد مناوری کی شاعری میں جدید وقدیم کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے اُن کے یہاں موضوعاتی تنوع، جدید حسیت کے ساتھ زبان و بیان کا لطف بھی موجود ہے۔ اُن کا تعلق اردو کے روایتی دبستان سے ہونے کے باوجود نئے تجربات اور نیا لہجہ قاری کو اُن کی طرف فوراً متوجہ کرتا ہے۔ ان کی غزل کا امتیازی اوصاف برجستگی اور سہل ممتنع ہے۔

اس نے لکھ بھیجا ہے یہ پیپل کے پتے پر مجھے
کیا تجھے راس آگئی بجلی کے پنکھے کی ہوا
میں آندھیوں سے لڑوں گا یہ میں نے سوچا تھا
ہوا کا ایک ہی جھونکا بجھا گیا مجھ کو

حکیم منظور کا شعری احساس کشادہ نظری اور دروں خبری سے عبارت ہے۔ اُن کی

زیادہ تعداد میں نظر آتے ہیں جوان پیکروں کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں مثلاً صحرا، غار، کوہسار، پتھر، قبر، جنگل، برق وغیرہ۔

شجاع سلطان کی غزلوں میں نہ صرف زبان بلکہ تجربات بھی غیر پیچیدہ ہے اُن کی شاعری میں موضوعاتی تنوع، نئی لفظیات کے علاوہ عقائد اور قدروں کے کھوکھلے پن کا بھرپور احساس ملتا ہے۔

رفیق راز کی شاعری تمام تر انکشاف ذات کی شاعری ہے اُن کی شاعری نہ صرف موضوعاتی سطح پر بلکہ الفاظ کے تخلیقی برتاؤ کی بناء پر ایک نئی شعری کائنات خلق کرتی ہے۔ وہ اپنے تخلیقی عمل کے دوران خارج سے داخل کی طرف سفر کرنے میں ہمیشہ منہمک رہتے ہیں۔ اُن کے لہجے میں نرماہٹ کی بجائے بانکپن اور سلاست کی بجائے کھردراپن ہے جس سے ان کی شاعری کا منفرد لہجہ مرتب ہوتا ہے۔ اُن کی شاعری میں فنی دروبست فکری تازگی اور نئے نئے تراکیب اور نئی حسیت اپنے قاری کو نادیدہ کائناتوں میں لے جاتی ہے۔ اُن کی شاعری میں موجود فنی ارتکاز اُن کے لہجے کی توانائی اور تخلیقی قوت کو جگہ جگہ اُجاگر کرتا ہے۔ اُن کی شاعری میں موجود بصریت اُن کے زندگی پرست رجحان کا پتہ دیتی ہے۔

بگولہ ریت کا ان کو نگل گیا یارو
وہ خوشبوؤں کا سمندر اگانے آئے تھے

اب یہ ممکن ہے کہ محشر ہی بپا ہو جائے
خواب میں آنے لگے خواب دکھانے والے

اقبال فہیم ایک باشعور اور متجسس ذہنیت کے تخلیق کار ہیں۔ اُنہوں نے زندگی کے روز و شب کو بے نیازی کے ساتھ نہیں دیکھا ہے۔ اُن کی شاعری تلاش، تجسس اور شعوری بالیدگی کا خلاقانہ اظہار ہے۔ اُن کی لفظیات اور آہنگ میں نیاپن ہے۔ اُن کی شاعری سے تخلیقی آسودہ پن اور فلسفیانہ انداز فکر کا صحیح اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ حال ہی میں اُن کا

آئینہ ہے جس میں ہمارا عصر اپنی حشر سامانیوں کے ساتھ پورے طور سے جلوہ گر ہے۔ اُن کی شاعری اپنی ترنم خیزی کی وجہ سے قاری کو اپنے ساتھ بہا کے لے جاتی ہے۔ عصری مسائل کو بھرپور انداز میں پوری تخلیقی آب و تاب کے ساتھ اُنہوں نے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ فاروق ناز کی پیچیدہ بیانی اور ژولیدہ طرز اظہار سے حد درجہ محترز ہیں۔ وہ الفاظ ،تراکیب اور استعارات کے معنوی ابعاد پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری کا سب سے بڑا وصف بے ساختہ پن ہے۔

ملن کی رُت ہے ہتھیلی پہ چاند ٹھہرا ہے
گڈریئے شام سے پہلے ہی گاؤں آ پہنچے

آپ کی تصویر تھی اخبار میں
کیا سبب ہے آپ گھر جاتے نہیں

پرتپال سنگھ بیتاب کی شاعری احساس کی تازگی، عصری شعور و آگہی کے ساتھ صلابت اظہار کی بے پناہ قوتوں سے آراستہ ہے۔ بیتاب نظم اور غزل میں اپنے تخلیقی جوہر آزما رہے ہیں۔ ان میں سکڑاؤ کی بجائے پھیلاؤ ہے۔ ان کے شعری تجربات کی بوقلمونی فوراً ہی قاری کا دامن پکڑ لیتی ہے۔ ان کی نظموں میں اُن کی غزلوں ہی کی طرح موضوعاتی تنوع اور بیان کی تازگی پائی جاتی ہے۔ ان میں کرب ذات، عصری شعور اور انسان کے اندر نمو پذیر محسوسات کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ ان کی خلاقانہ ذہانت اور تجربہ پسند طبیعت کا سراغ اُن کی نظموں میں بخوبی ملتا ہے۔

بیتاب کے یہاں تغزل نہ ہونے کے باوجود ایک خصوصیت ان میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہے، وہ خصوصیت زمین سے رشتے کی ہے۔ یہ رشتہ ان کی شاعری کو ذات گزینی اور ماورایت سے بچاتا ہے ہماری شاعری میں زمین سے رشتے کے نمونے ابتداء ہی سے ملتے ہیں خصوصاً قلی قطب شاہ اور نظیر کے یہاں۔ بیتاب اپنے اطراف و جوانب میں نمو پذیر کائنات سے شعوری (سمعی/بصری/لمسی) سطحوں پر ہم رشتہ ہیں۔ اُن کے یہاں وہ الفاظ

وہ روایت کا وہ اعلیٰ شعور ضرور رکھتے ہیں البتہ وہ روایت زدہ نہیں ہیں اسی وجہ سے اُن کے یہاں موجود تخلیقی بہاؤ اور بے پناہ تازگی اپنے ساتھ دور تک بہا کر لے جاتی ہے اور مسرت سے بصیرت تک کا سفر طے کراتی ہے۔ وہ اپنے عصر میں موجود چند پرکشش اور مقبول آوازوں سے بھی ضرور متاثر ہیں البتہ ان کا لہجہ اپنا ہے، زبان اپنی ہے اور احساس جمال اپنا ہے۔ ان کے یہاں قدروں کی شکست کے خلاف احتجاج کی زیریں لہر بھی نظر آتی ہے۔

بلراج کمار کے یہاں نہ صرف موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے بلکہ ان کے لہجے میں تازگی بھی موجود ہے۔ ان کے لب و لہجے میں زبردست بے ساختہ پن موجود ہے۔ وہ اپنے لہجے کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے لئے ہندی کے آسان اور مترنم الفاظ بھی استعمال میں لاتے ہیں۔

اشرف عادل کی غزل لہجے اور طرز احساس دونوں کے اعتبار سے زبردست تازہ کاری کا احساس دلاتی ہے اُنہوں نے عشق و محبت کے بنیادی احساسات کے ہمراہ روح عصر کی تصویر کشی جذبے کی شدت، شائستگی، اظہار کی صداقت اور گداز کے ساتھ کی ہے۔ داخلی کیفیات کے ساتھ کائنات اور انسان کے رشتے پر جب وہ بات کرتے ہیں تو سادہ بیانی اور راست گفتاری کو کہیں بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

اشرف عادل کی شاعری میں عشق نہایت ہی متحرک اور قوی جذبہ بن کر ابھرتا ہے اور یہی جذبہ ان کو کڑکتی دھوپ اور تلخیوں کو گوارا کرنے میں یاوری کرتا ہے۔

شفق سوپوری کی شاعری اظہارِ ذات کی شاعری ہے۔ یہ ایک ایسے فرد کی کتھا ہے جو اندر سے ٹوٹا ضرور ہے البتہ بکھرا نہیں ہے۔ ان کے لب و لہجے سے ایک نوع کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ نئی لفظیات اور نئی حسیت اُن کی شاعری کے امتیازی اوصاف ہیں۔ مختصراً اُن کی شاعری معنویت کے اعتبار سے رومانی رجائیت کا کیف واثر رکھتی ہے۔

نذیر آزاد کا شعری لہجہ زندگی کے متضاد رویوں سے مرتب ہوتا ہے۔ اُن کی شاعری

تیسرا شعری مجموعہ ''موجِ نفس'' کے نام سے منصۂ شہود پر آ چکا ہے۔ اس سے قبل اُن کے دو شعری مجموعے ''سنگ بر آب'' اور ندائے آوارگی'' اپنے منفرد اسلوب اور بے پناہ تخلیقیت کی بناء پر زبردست پذیرائی حاصل کر چکے ہیں۔

خالد بشیر نئے فکر و احساس کے شاعر ہیں۔ ان کے لہجے، زبان اور طرزِ فکر میں زبردست تازہ کاری موجود ہے۔ ان کا لہجہ، زبان اور اسلوب اپنا ہے اور پہاڑی ندی کی طرز خالص بھی اُنہوں نے عصری حقائق کو ذات کے حوالے سے منفرد پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اُن کی شاعری میں بے ساختہ پن اور خود رفتگی ہے جس سے اُن کی تخلیقی توانائی پوری طرح سے الم نشرح ہو جاتی ہے۔ جس طرح اُن کا لب و لہجہ ذاتی اور منفرد نوعیت کا ہے اسی طرح اُن کے تجربات اور مشاہدات ذاتی اور منفرد نوعیت کے ہیں۔

ہمدم کاشمیری کی فکر میں تازگی، تخیل میں تنوع اور ادائیگی میں ندرت ہے۔ اُنہوں نے عمومی لب و لہجے سے ہٹ کر تجربے کے جسمانی اور معنوی اظہار کے لئے ایسا لب و لہجہ اختیار کیا ہے جو جزئیات و تفصیلات کو فنکارانہ سطح عطا کرنے کا اہل ہے۔ زندگی کے کرب، معاشرے کی تلخی اور دوسرے عصری مسائل و معاملات کا بالواسطہ اظہار اُن کی شاعری کا امتیازی وصف ہے۔

ایاز رسول کی تخلیقی ذہانت ایک ساتھ کئی عناصر سے نمو پذیر ہوئی ہے۔ ایک طرف اُن کے یہاں روایت کا اعلیٰ شعور اور فنی اکتساب دوسری طرف نئی حسیت منفرد جمالیاتی ذوق اور عصری آگہی اُن کے فکر و فن اور اظہار و اسلوب کو مستحکم بنیادیں فراہم کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ روایت کا اعلیٰ شعور اُن کے اظہار میں ایک نوع کا بانکپن پیدا کر دیتا ہے۔ وہ خوبصورت بندش اور الفاظ کی صحیح نشست و برخواست پر زور دینے کے باوجود نئی حسیت اور اپنے زمانے کی آسیبی قوتوں سے پورے طور سے باخبر ہیں۔ جہاں وہ روایت کے دور رس اثرات سے اپنے دامن کو بچا کر گزرتے ہیں وہاں اُن کے یہاں موجود بھرپور تخلیقیت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

لفظیات کے ذریعے استعاراتی اور تلازماتی برتاؤ سے ایک ایسی شعری فضا خلق کرتے ہیں جو فوراً اپنی انفرادیت کا احساس دلاتی ہے۔ ان کا شعری مجموعہ حال ہی میں ''صبا صورت'' کے نام سے منظر عام پر آچکا ہے۔ وہ غزل کے جتنے اچھے شاعر ہیں نظم کے بھی اتنے ہی اچھے شاعر ہیں۔ اُن کی شاعری میں جذبے کا خلوص اور فکر کی تازہ کاری موجود ہے۔

مشتاق مہدی ہمہ جہت فنکار ہیں ان کی نظمیں وجدان کی عمدہ مثال ہے وہ کائنات کی کشادہ نظری اور دور خبری کو ہم آمیز کر کے نئی تخلیقی فضا خلق کرتے ہیں۔

رفیق انجم کی شاعری ذات کے طلسماتی کائنات سے گزرنے والے فرد کی ''کتھا'' ہے اور اس میں بڑی سلیقہ مندی سے حال کو قال میں تبدیل کرنے کا عمل پایا جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں فوری پن، راست اظہاری اور بے ساختگی کی نمایاں خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ان کے یہاں زبان و بیان کے بڑے دلکش مرقعے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے اظہار کے لئے روایت اور روزمرہ کے خوبصورت سنگم سے اپنی زبان خلق کرتے ہیں۔

شیخ خالد کرار موجودہ دور کی بے ترتیب اور بے مصرف زندگی کا عکس گر ہے۔ ان کے یہاں فکر و احساس کی تازگی کے ساتھ ساتھ بے ساختہ پن پایا جاتا ہے جس کے ڈانڈے سہل ممتنع سے ملتے ہیں۔ اُن کی نظم ہو یا غزل، دونوں زبان کی صفائی اور بیان کی ندرت سے مملو ہیں۔ اُن کے یہاں ابھرنے والے پیکر بھی غیر ضروری طور مبہم نہیں ہوتے۔

جموں و کشمیر میں خالص نظم نگار شبنم عشائی کے بعد صحیح معنوں میں شبیر آزر ہے ان کا طبعی رجحان نثری نظم کی طرف ہے۔ اُنہوں نے بڑی عمدہ نثری نظمیں لکھی ہیں اُن کے یہاں داخلی کرب، ٹوٹتی بکھرتی قدروں کا نوحہ اور خود کلامی کا انداز پایا جاتا ہے۔

جموں و کشمیر کی شعری فضا ان کے علاوہ کئی منفرد ناموں سے معمور ہے جن کے یہاں تازہ کاری اور بھرپور امکانات موجود ہیں جن میں جاوید آذر، لیاقت جعفری، پرویز مانوس، شافی شفائی، حیات عامر، رفیق ہمراز، سجاد حسین اور مشتاق حیدر قابل ذکر نام ہیں۔

جموں و کشمیر کے ادبی منظرنامے پر اردو کے دیگر ادبی مراکز کی طرح شاعرات کی قابل توجہ

میں جدید وقدیم کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ اُن کی شاعری میں زیادہ تر بصری پیکر موجود ہیں ان کے یہاں موضوعی تنوع کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی سلیقہ مندی بھی موجود ہے۔

فاروق آفاق منفرد لب و لہجے کے شاعر ہیں۔ اُن کی شاعری میں صلابت اظہار اور موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے، اُن کی شاعری کا ایک اہم پہلو ظلم اور ستم رانیوں کے خلاف احتجاج کا ہے۔ ان کا لب ولہجہ اتنا منفرد ہے کہ دور سے پہچان میں آتا ہے۔

پریمی رومانی ہمہ جہت ادبی میلانات رکھتے ہیں۔ اُن کا اصل میدان ادبی تنقید ہے اس کے باوجود پچھلے کئی سالوں سے اُنہوں نے کافی منفرد غزلیں اور نظمیں لکھی ہیں جو اُن کے شعری مجموعے ''سنگ میل'' میں موجود ہیں۔ اُن کا زیادہ تر زور موضوعی اظہار پر رہتا ہے اس وجہ سے ان کے یہاں سادہ بیانی اور منفرد موضوعات پائے جاتے ہیں۔ اُن کی غزلوں میں منفرد لفظیات اور زبردست تنوع پایا جاتا ہے اور ان کی نظموں میں فنی رچاؤ اور بے پناہ تخلیقیت موجود ہے۔

بشیر دادا نے اگرچہ غزلیں بھی لکھی ہیں البتہ ان کے تخلیقی جوہر صحیح معنوں میں ان کی نظموں میں کھل کر سامنے آتے ہیں۔ ان کی نظموں کا کینواس کافی وسیع ہے۔ اُنہوں نے عصری مسائل کو بھرپور انداز میں اساطیری مکالمے کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اپنے دور کے پرآشوب حالات کا اظہار انہوں نے بڑی سلیقہ مندی کے ساتھ کیا ہے۔ اُن کی نظموں میں موجودہ حالات میں عامتہ الورد الفاظ حسن و خوبی کے ساتھ در آئے ہیں۔ یہ لفظیات مخبر، بنکر، ڈاؤن ٹاؤن، کریک ڈاؤن ایک نئی حسیت کی عکاسی کرتے ہیں۔

زاہد مختار کی نظمیں فنی رچاؤ اور فکری تنوع کی زائیدہ ہیں اُنہوں نے عصری مسائل کو بڑی سلیقہ مندی سے اپنی نظموں میں جگہ دی ہے اُن کی نظمیں زمین سے رشتے کی عمدہ مثالیں پیش کرتی ہیں۔ اُن کی غزلیں منفرد لب و لہجے کی حامل ہیں۔

حسن انظر منفرد لب و لہجے کے شاعر ہیں اُن کا انداز تکلم مستعار نہیں ہے وہ نئی

زیادہ موجود ہے۔ان کی شاعری میں موجود نرگسیت کا شدید رجحان اور بانکپن ان کے لہجے کو حد درجہ موثر بنانے میں اہم رول ادا کر رہا ہے۔

عابدہ احمد کی شاعری لطیف اور پر کشش پیکروں سے وجود میں آتی ہے۔ان کے یہاں بے پناہ تخلیقیت، فنی ایجاز اور فکری انفرادیت کی موجودگی نادیدہ کائناتوں کی طرف لے جانے میں موثر رول ادا کر رہی ہے۔وہ اپنی نظموں کی فضا سلیس اور شگفتہ الفاظ کے ذریعے تیار کرتی ہیں۔

ساحلی شام آ/ دیکھو تیرے لئے/ نرم ریت کی چاپ پر/ کوئی چونکا ہے کیا/ تم لیٹی ہو یا......

(معلق بھونرے کے بیچ نظم)

نصرت چودھری خوش فکر اور نرم گفتار شاعرہ ہیں۔ان کا شعری مجموعہ ''ہتھیلی کا چاند'' ایک بھرپور عورت کی جذباتی زندگی کی کتھا ہے۔ان کے یہاں نرماہٹ اور لطافت سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ جمالیاتی طور پر کافی بیدار ہیں اُن کے یہاں رومانیت اور نئی حسیت کے ٹکراؤ کے نتیجے میں ایک متناقص صورتحال پیدا ہوتی ہے۔ان کی شاعری میں موجود لمسی، بصری اور سمعی پیکر اُن کی شاعری کی وسعت پذیری میں اضافہ کرتے ہیں۔ ۔ان کا لہجہ اپنا ہے اور تجربات بھی اپنے ہیں جو ان کی شاعری کو صدائے بازگشت کی شاعری بننے نہیں دیتے ہیں۔

معجزہ کچھ یوں ہوا یوسف زلیخا مل گئے
مجھ کو میرا پیار مل جاتا تو قدرت دیکھتی
سبھی کو چھوڑ کے جو میرے پاس آیا ہے
وہ عرف عام میں میرا نہیں پرایا ہے

شفیقہ پروین شگفتہ لب ولہجہ کی شاعرہ ہیں ان کی شاعری میں کرب ذات، آشوب آ گہی اور رشتوں کی لایعنیت کا اظہار بڑی سلیقہ مندی سے ہوا ہے۔ان کی زبان پر لطف

تعداد نظر آتی ہے البتہ ان میں سے اکثریت جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابل اعتناء نہیں سمجھتی۔ اگرچہ بعض شاعرات نسائی جذبات واحساسات کی پیشکش یا کسی حد تک اعترافی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی ضرور نظر آتی ہیں۔

جموں وکشمیر کی شاعرات میں جیسا کہ اوپر بیان کیا جاچکا ہے۔ زینب بی بی محجوب کافی اونچا مقام رکھتی ہیں۔ اُن کا شعری مجموعہ ''گلبن نعت'' کے نام سے 1877 میں مرتب ہو چکا ہے اُن کی شاعری میں جذبے کی پاکیزگی، خلوص اور زبان کی صفائی خاص طور پر نظر آتی ہے اُن کا طبعی رجحان خاص طور پر عقیدتی شاعری کی طرف تھا۔ زینب بی بی محجوب کے بعد شہزادی کلثوم کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔

شہزادی کلثوم کو روایت کا اعلیٰ شعور ورثے میں ملا تھا۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں فنی ارتکاز بندش کی چستی زبان اور محاورے کا برمحل استعمال ملتا ہے۔ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع بھی پایا جاتا ہے وہ کافی کم عمری میں انتقال کر چکی ہیں۔ ان کی شاعری وجود جذباتی وفور اور خلوص بے پایاں فوراً اپنی گرفت میں لیتا ہے

رُخ بدل دو آج حسن و عشق کی تصویر کا
تم بھی دامن تھام لو اب اپنے دامن گیر کا
جب اہل دل کو عشق کا عرفان ہوگیا
حسن فریب کار پشیمان ہوگیا

سلمیٰ فردوس کی شاعری اظہارِ ذات کی شاعری ہے اُن کی نظموں میں رشتوں کی لایعنیت اور کرب ذات کا اظہار حد درجہ داخلیت کے ساتھ ملتا ہے۔ اُن کا لب ولہجہ منفرد ہے نئی امیجری اور قدیم اساطیر سے مدد لینے کا ہنر انہیں بخوبی آتا ہے۔ ان کی شاعری کی مجموعی فضا میں یقیناً کافی وسعت ہے اور نیا شعور اور نئی آگہی کے ساتھ ہم عصر زندگی کا کرب اُن کی شاعری سے پورے طور سے جھلکتا ہے۔

عائشہ مستور کی شاعری میں فلسفیانہ رنگ و آہنگ ملتا ہے ان کی شاعری میں بصریت

ترنم ریاض کے یہاں ایک نوع کارجائی پن صاف طور پر نظر آتا ہے۔ اُنہوں نے اپنی شاعری کو نسوانی مسائل تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ان کا شیوہ گفتار شائستگی اور سلیقہ مندی سے عبارت ہے۔ اُنکی شاعری میں قوتِ نمو ہے اور انفس و آفاق سے زبردست انسیت ہے۔ انکے یہاں موضوعاتی تنوع اور تازگی احساس کی باز آفرینی سے ایک نئی دنیا خلق ہو جاتی ہے۔ اُنہوں نے اپنے تازہ کارانہ پیرایہ بیان سے عمومی موضوعات کی بھی وسیع تناظر میں پیش بندی کی ہے۔ یہ چند اشعار ملاحظہ کیجئے

جس پہ دستک نگاہ دیتی تھی
اب دریچہ وہ بند رہتا ہے
رنگ دیکھے ہیں وہ زمانے کے
ہر نیا رنگ اک تماشا ہے

شبنم عشائی کا طبعی رجحان زیادہ تر نثری شاعری کی طرف ہے۔ اُن کے تین شعری مجموعے، اکیلی، میں سوچتی ہوں اور من بانی ادبی حلقوں میں پذیرائی حاصل کر چکے ہیں اُن کی نظمیں مجتسس اور متفکر انسان کے کرب کی مکمل تجسم کاری پر مشتمل ہیں۔ اُن کی نظمیں خوابوں کی شکستگی اور زندگی کی ناہمواریوں کا تخلیقی اظہار ہیں۔ ان کا لہجہ اور موضوعات تمام تر اعترافیت سے مملو ہیں۔ اُن کی شاعری اگرچہ ذاتی اظہار کی شاعری ہے اس کے باوجود اس میں سکڑاؤ اور اکہرا پن نہیں ہے۔ ان کی نظموں میں موجود تحیر خیز شعری آہنگ اور کیف و اثر مسرت سے بصیرت کی طرف لے جاتا ہے۔

پروین راجہ منفرد لب و لہجے کی شاعرہ ہے چونکہ وہ زندگی کے متنوع پہلوؤں پر نظر رکھتی ہے اور عصری حسیت کو اپنی شاعری میں جگہ دینے کی کوشش بھی کرتی ہے اس طرح ان کی شاعری بالکل نئی صبح کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ ان کی شاعری میں فنی رچاؤ اور پختگی بھی ہے اور تازہ کاری بھی۔ عصری مسائل کو انہوں نے اپنی شاعری میں بڑی سلیقہ مندی سے جگہ دی ہے۔

اور تازہ کار ہے اور ان کی شاعری خالص نسوانی جذبات پر مشتمل ہے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں جذباتی وفور بدرجہ اُتم موجود ہے۔

ستارہ نرگس کی شاعری میں قدیم و جدید کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ ان کا اندازِ بیان منفرد ہے۔ وہ خالص نسوانی جذبات کی عکاسی اپنی شاعری میں نہیں کرتیں بلکہ انہوں نے عصری مسائل اور دیگر موضوعات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

نسرین نقاش کی شاعری میں بے پناہ تازگی اور نمو پذیری نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری لاشخصیت اور معروضیت سے انحراف کرتی ہوئی تمام تر شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کی شاعری کا متکلم ایک ایسا نسوانی کردار ہے جو اپنی امتیازی شناخت اور منفرد ذہنی رویے سے اپنا شعری پرسونا (Persona) بناتا ہے۔ ان کے یہاں اعترافی شاعری Confessional poetry کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ رومانی جذبات کا اظہار بڑے متوازن اور شائستگی کے ساتھ ان کے یہاں پایا جاتا ہے۔ نسرین نقاش کے یہاں اپنے عصر کی ناہمواریوں کا اظہار بھی بڑی خوبصورتی سے ہوا ہے جس سے ان کے لہجے میں ایک طرح کی صلابت پیدا ہوگئی ہے۔ نسرین نقاش کافی فعال شاعرہ ہیں ان کے دو شعری مجموعے دشت تنہائی اور روحیں چناب کی اسوقت تک منصۂ شہود پر آچکے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک موقر جریدہ ''صدا'' کی بھی مدیرہ ہیں

اس کی یادوں کے جزیرے پر اُتر کر نسرین
سارے عالم کو بھلا کر میں غزل کہتی ہوں

رخسانہ جبیں کی شاعری میں کلاسیکی آراستگی کیساتھ نئی حسیت بھی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں فنی ارتکاز اور فکری تجدد کے ساتھ ساتھ عصری آگہی کے عمدہ نمونے بھی ملتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کو اعترافی رویوں تک ہی محدود نہیں رکھتی ہیں بلکہ دیگر تجربات سے بھی اپنی شعری کائنات مزین کرتی ہیں۔

کروں گی میں ہی چراغاں تیرے جزیرے کو
مرے صدف کے مقدر میں تو سیاہی لکھ

ترنم ریاض کے یہاں ایک نوع کارجائی پن صاف طور پر نظر آتا ہے۔اُنہوں نے اپنی شاعری کو نسوانی مسائل تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ان کا شیوہ گفتار شائستگی اور سلیقہ مندی سے عبارت ہے۔اُنکی شاعری میں قوتِ نمو ہے اور انفس و آفاق سے زبردست انسیت ہے۔انکے یہاں موضوعاتی تنوع اور تازگی احساس کی باز آفرینی سے ایک نئی دنیا خلق ہو جاتی ہے۔اُنہوں نے اپنے تازہ کارانہ پیرایہ بیان سے عمومی موضوعات کی بھی وسیع تناظر میں پیش بندی کی ہے۔یہ چند اشعار ملاحظہ کیجئے

جس پہ دستک نگاہ دیتی تھی
اب دریچہ وہ بند رہتا ہے
رنگ دیکھے ہیں وہ زمانے کے
ہر نیا رنگ اک تماشا ہے

شبنم عشائی کا طبعی رجحان زیادہ تر نثری شاعری کی طرف ہے۔اُن کے تین شعری مجموعے، اکیلی، میں سوچتی ہوں اور من بانی ادبی حلقوں میں پذیرائی حاصل کر چکے ہیں اُن کی نظمیں مجتسس اور متفکر انسان کے کرب کی مکمل تجسم کاری پر مشتمل ہیں۔اُن کی نظمیں خوابوں کی شکستگی اور زندگی کی ناہمواریوں کا تخلیقی اظہار ہیں۔ان کا لہجہ اور موضوعات تمام تر اعترافیت سے مملو ہیں۔اُن کی شاعری اگر چہ ذاتی اظہار کی شاعری ہے اس کے باوجود اس میں سکڑاؤ اور اکہراپن نہیں ہے۔ان کی نظموں میں موجود تحیر خیز شعری آہنگ اور کیف واثر مسرت سے بصیرت کی طرف لے جاتا ہے۔

پروین راجہ منفرد لب و لہجے کی شاعرہ ہے چونکہ وہ زندگی کے متنوع پہلوؤں پر نظر رکھتی ہے اور عصری حسیت کو اپنی شاعری میں جگہ دینے کی کوشش بھی کرتی ہے اس طرح ان کی شاعری بالکل نئی صبح کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ان کی شاعری میں فنی رچاؤ اور پختگی بھی ہے اور تازہ کاری بھی۔عصری مسائل کو انہوں نے اپنی شاعری میں بڑی سلیقہ مندی سے جگہ دی ہے۔

اور تازہ کار ہے اور ان کی شاعری خالص نسوانی جذبات پر مشتمل ہے۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں جذباتی وفور بدرجہ اُتم موجود ہے۔

ستارہ نرگس کی شاعری میں قدیم و جدید کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ ان کا اندازِ بیان منفرد ہے۔ وہ خالص نسوانی جذبات کی عکاسی اپنی شاعری میں نہیں کرتیں بلکہ انہوں نے عصری مسائل اور دیگر موضوعات کو بھی اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

نسرین نقاش کی شاعری میں بے پناہ تازگی اور نمو پذیری نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری لاشخصیت اور معروضیت سے انحراف کرتی ہوئی تمام تر شخصیت کا اظہار ہے۔ ان کی شاعری کا متکلم ایک ایسا نسوانی کردار ہے جو اپنی امتیازی شناخت اور منفرد ذہنی رویے سے اپنا شعری پرسونا (Persona) بناتا ہے۔ ان کے یہاں اعترافی شاعری Confessional poetry کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ رومانی جذبات کا اظہار بڑے متوازن اور شائستگی کے ساتھ ان کے یہاں پایا جاتا ہے۔ نسرین نقاش کے یہاں اپنے عصر کی ناہمواریوں کا اظہار بھی بڑی خوبصورتی سے ہوا ہے جس سے ان کے لہجے میں ایک طرح کی صلابت پیدا ہوگئی ہے۔ نسرین نقاش کافی فعال شاعرہ ہیں ان کے دو شعری مجموعے دشت تنہائی اور روحیں چناب کی اسوقت تک منصۂ شہود پر آچکے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک موقر جریدہ ''صدا'' کی بھی مدیرہ ہیں

اس کی یادوں کے جزیرے پر اُتر کر نسرین
سارے عالم کو بھلا کر میں غزل کہتی ہوں

رخسانہ جبیں کی شاعری میں کلاسیکی آراستگی کیساتھ نئی حسیت بھی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں فنی ارتکاز اور فکری تجدد کے ساتھ ساتھ عصری آگہی کے عمدہ نمونے بھی ملتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کو اعترافی رویوں تک ہی محدود نہیں رکھتی ہیں بلکہ دیگر تجربات سے بھی اپنی شعری کائنات مزین کرتی ہیں۔

کروں گی میں ہی چراغاں تیرے جزیرے کو
مرے صدف کے مقدر میں تو سیاہی لکھ

ڈاکٹر محی الدین قادری زور اور کشمیر

سنسکرت اور فارسی کے بعد اُردو تیسری زبان ہے جس کو ریاست جموں کشمیر کے ادیبوں اور شاعروں کے علاوہ یہاں کے عام لوگوں نے بھی گلے لگایا ہے۔ اس زبان کو رابطے کی زبان کا درجہ شخصی راج کے دوران ہی حاصل ہوگیا تھا۔ یہ زبان کشمیر میں مختلف لسانی خاندانوں سے تعلق رکھنے والی زبانوں کے لئے بولنے والوں کے درمیان رابطے کا کام انجام دے رہی ہے۔ اُردو زبان کے اس چلن کی مناسبت سے کشمیر میں مختلف اوقات میں مقتدر ادیب و شعراء قدم رنجہ فرما چکے ہیں۔ ان میں شبلی نعمانی، علامہ اقبال، مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر تاثیر، خوشی محمد ناظر، دتاتریہ، کیفی، اثر لکھنوی، غلام السیدین، علی جواد زیدی، پروفیسر عبدالقادر سروری وغیرہ قابل ذکر نام ہیں۔ ''غبارِ خاطر'' میں موجوئی خطوط نسیم باغ سرینگر میں بیٹھ کر ابوالکلام آزاد نے حیط تحریر لائے ہیں۔ اقبال نے اپنا ''ساقی نامہ'' شالیمار باغ کے پرکشش اور دلفریب نظاروں سے لطف اندوز ہونے کے بعد صفحۂ قرطاس پر اُتارا ہے۔ پروفیسر سروری نے اپنی پیرانہ سالی کے باوجود تین ضخیم جلدوں پر مشتمل دستاویزی حیثیت رکھنے والی کتاب ''کشمیر میں اُردو'' تحریر فرمائی اور کشمیر میں فارسی ادب کی تاریخ جیسی معلومات افزاء کتاب بھی۔ اس طرح کشمیر میں آنے والے ان ادیبوں اور شاعروں کی حیثیت میلانیوں کی سی نہیں رہی بلکہ انہوں نے منصبی فرائض کی انجام دہی کے ساتھ ساتھ دنیا کے غل غپاڑے سے کچھ وقت کے لئے دور نکل کر اپنا تخلیقی

پروین راجہ کی شاعری میں لطیف خوشبو کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام میں لطاف، نزاکت، تازگی اور حسن کے ساتھ ساتھ درد والم کی کیفیات اور دردمندی بھرپور انداز میں موجود ہے۔

مدثرہ لالی تازہ کار شاعرہ ہیں ان کی شاعری میں شبنم کی حلاوت اور جنگلی پھولوں کی مہک موجود ہے۔ ان کے یہاں جذبے کی صداقت بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کے تجربات ذاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے تازہ شعری مجموعہ ''بکھرے لمحے'' میں نظم و غزل کے کامیاب نمونے ملتے ہیں البتہ ان کا طبعی رجحان غزل کی طرف ہے۔ اُن کے یہاں زندگی کے عمومی تجربات نئی لفظیات اور نئی حسیت کے خوبصورت مرقعے موجود ہیں۔

جموں و کشمیر کی شعری فضاء کو ہفت رنگ بنانے میں کئی اور شاعرات بھی اپنا حصہ ادا کر رہی ہیں جن میں سدھا جبین انجم، نکہت فاروق نظر اور واجدہ تبسم کے علاوہ کئی قابل توجہ نام ہیں۔

اس طرح جموں و کشمیر کے شعراء نے اپنی منفرد حسیت، جمالیاتی ذوق اور لہجے کی صلابت کی وجہ سے اردو شاعری کی دنیا میں اپنی ایک الگ پہچان بنالی ہے۔ ہم عصر منظرنامے پر موجود موقر جرائد میں نہ صرف ان کی تخلیقات باضابطہ طور پر چھپ رہی ہیں بلکہ تنقیدی مضامین میں باضابطہ طور پر اُن کی تخلیقات کے جائزے بھی پیش کئے جاتے ہیں۔ ان خصوصیات کی بناء پر جموں و کشمیر نہ صرف اردو کا اہم مرکز ہے بلکہ اس کو بھی ایک دبستانِ ادب کہا جاسکتا ہے۔

□⌘□

ڈاکٹر زور چادر گھاٹ کالج سے بحیثیت پرنسپل وظیفہ حسن خدمت پر سبکدوش ہونے کے بعد مئی 1961ء میں علمی سفارت پر واردِ کشمیر ہوئے۔ ان کی متوقع آمد سے علمی اور ادبی حلقوں میں مسرت کی لہر دوڑ گئی۔ اس وقت کشمیر میں غلام السیدین بحیثیت ناظم تعلیمات ریاست جموں و کشمیر اور علی جواد زیدی بحیثیت سکریٹری اکیڈیمی آف آرٹ اینڈ کلچر پہلے سے موجود تھے۔ اس طرح کشمیر میں علم وادب کا تثلیث وجود میں آیا اور کشمیر کی علمی وادبی فضاء کو مزید ہموار بنانے کے لئے دوش بہ دوش کام کرنے لگے۔

ڈاکٹر زور نے کشمیر آکر ہر مزاج کے لوگوں کے دل جیت لئے۔ وہ تدریسی فرائض کی انجام دہی کے سلسلے میں کشمیر آئے تھے۔ ان کی طلبہ نوازی کا اندازہ اُن کے ایک شاگرد پروفیسر مخمور حسین بدخشی کے اس بیان سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

”ایک دفعہ ایسا ہوا کہ یونیورسٹی نے یہ فیصلہ سنادیا کہ امتحانات ایک مہینہ قبل ازوقت لئے جائیں گے۔ اس اطلاع سے یونیورسٹی کے تمام شعبوں میں خوف وہراس کی ایک لہر دوڑ گئی۔ ایک کھلبلی سی مچ گئی۔ تمام پروفیسروں سے اس بارے میں مشورے کئے گئے لیکن انہوں نے معذوری ظاہر کی (صرف ایک ڈاکٹر صاحب سے نہیں پوچھا گیا تھا) اور جب طالب علموں کا ایک وفد رجسٹرار اور وائس چانسلر سے بھی ملا اور ناکام ہوکر لوٹا تو ایک ہنگامہ برپا ہوکر رہ گیا، روز یونیورسٹی کے ”کامن روم“ میں میٹنگیں بلائی جاتی تھیں۔ زور وشور سے نعرے لگائے جاتے تھے۔ شعبہ اُردو کی نمائندگی میرے سپرد تھی۔ دو بجے ہماری میٹنگ شروع ہونے والی تھی لیکن ڈیڑھ بجے ہی ڈاکٹر صاحب نے ہماری کلاس لی۔ میں نے یہ سوچ لیا کہ چلو آدھ گھنٹہ جماعت میں بیٹھ جاتا ہوں اور پھر ڈاکٹر صاحب سے اجازت لے کر میٹنگ میں شرکت کروں گا لیکن آدھ گھنٹے سے زیادہ وقت گزر گیا اور میرے ساتھی طالب علموں نے مجھے میٹنگ میں شرکت کی یاد دہانی کی تو میں نے ڈاکٹر

اور فکری سفر بھی جاری و ساری رکھا۔ ڈاکٹر محی الدین قادری بھی ان ہی نفوس میں سے ہیں۔ مرحوم تدریسی فرائض کی انجام دہی کے سلسلے میں واردِ کشمیر ہوئے تھے۔

ڈاکٹر زور ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ وہ بیک وقت ماہر لسانیات، مرتب متن، نقاد، سوانح نویس، افسانہ نگار اور شاعر تھے۔ وہ اُردو تہذیب کے رسیا تھے۔ وہ شمالی اور جنوبی ہند کے ادب کو اُردو ادب کی تاریخ کے دو الگ الگ ابواب کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک تدریجی ارتقاء کے طور پر دیکھتے اور پرکھتے تھے۔ اسی مناسبت سے انہوں نے جہاں ایک طرف قدیم دکنی ادب کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے دوسری طرف انہوں نے شمالی ہند کی گمشدہ کڑیوں کو ڈھونڈ نکالنے کی بھرپور کوششیں بھی کیں۔ سرگزشت حاتم اس کی عمدہ مثال ہے۔ اسی وجہ سے ان کے کارناموں کو دکنی اور دہلوی زبان و ادب کا مطالعہ کرنے والے آج بھی اعتبار کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ شمال و جنوب کے ادبی پس منظر اور پیش منظر میں تطبیق و توازن پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اُردو کلچر کو فروغ دینا چاہتے تھے۔ ڈاکٹر زور کے سفر کشمیر اور قیام کشمیر کے پس پشت یہی جذبہ کار فرما تھا۔

ڈاکٹر زور کے نام اور کام سے کشمیر کے علمی و ادبی حلقے ان کے واردِ کشمیر ہونے سے پہلے ہی آشنا تھے۔ یہاں تک کہ اربابِ اقتدار ان کی منتظمانہ صلاحیتوں کا لوہا مان چکے تھے۔ چونکہ مارچ 1960ء میں انہوں نے ''ایوانِ اُردو'' حیدر آباد کا افتتاح اس وقت کے وزیر اعظم جموں و کشمیر جناب بخشی غلام محمد سے کروایا تھا اور بحیثیت معتمد عمومی ان کی گل پوشی بھی کی تھی۔ اس کے علاوہ انہوں نے ماہنامہ ''تعمیر'' سرینگر کے جولائی 1960ء کے خصوصی شمارے خالد کشمیر (بخشی غلام محمد) نمبر میں ان کی شخصیت کے بارے میں ایک تاثراتی مضمون ''بہت کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی'' عنوان کے تحت لکھا تھا۔ اس طرح اپنی آمد سے پہلے ہی انہوں نے کشمیر میں اپنے لئے ماحول ہموار کرلیا تھا۔ اسی وجہ سے جب ان کا تقرر بحیثیت پروفیسر و صدر اُردو جموں و کشمیر یونیورسٹی ہوا، اس کا بڑے پیمانے پر خیر مقدم کیا گیا۔

ڈائریکٹر ہو گئے تھے۔

ڈاکٹر زور زبردست فعال تھے۔ وہ جہاں بھی گئے وہاں کی ثقافت زبان اور کلچر کو بڑی باریک بینی سے دیکھا اور پرکھا۔ چونکہ وہ نقاد اور محقق ہونے کے ساتھ ماہر لسانیات بھی تھے۔ اسی وجہ سے زبانوں کی ساخت اور بناوٹ پر غور و فکر کرنا ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ اس معاملے میں انہوں نے اپنے آپ کو اردو تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ گجراتی اور مراٹھی کو بھی اپنے مطالعے کا موضوع بنا دیا۔ انہوں نے کشمیر میں رہ کر بھی اسی عمل کو دہرایا۔ انہوں نے کشمیر میں رہ کر یہاں کی ثقافت، زبان و ادب پر غور کرنا شروع کر دیا۔ اس سلسلے میں پروفیسر عبدالاحد رفیق پوری جانکاری اس طرح فراہم کراتے ہیں۔

ڈاکٹر زور نے کشمیر آتے ہی یہاں کی تواریخ کا مطالعہ شروع کیا۔ تاریخی مقدمات کی سیر کی، مزار شہداء کی زیارت کرتے رہے۔ قدیم آثار سے دلچسپی لی۔ اہل کشمیر کی فنی اور علمی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے۔ یہاں کے قدیم ادباء شعراء اور مورخوں کے کارناموں کو اُجاگر کرنے کے لئے تفتیش و تحقیقات کا سلسلہ شروع کر لیا۔ ڈاکٹر زور دل میں ''داستانِ ادب کشمیر'' کے عنوان سے ایک کتاب لکھنے کا خیال رکھتے تھے اس سلسلے میں انہوں نے کافی مواد فراہم کیا تھا۔ یہاں کے فارسی اور اُردو شعراء کے بارے میں کھوج لگاتے رہے۔ ان کے دل میں کشمیری زبان سیکھنے کا شوق بھی تھا۔ چنانچہ اپنے مکان کے آس پاس چھوٹی چھوٹی بچیوں اور بچوں کو جمع کر انہیں کشمیر میں بولنے کو کہتے اور مٹھائی بانٹ کر ان کی حرکات وسکنات سے محظوظ ہوتے تھے۔ انہوں نے کشمیری زبان کے کئی فقرے سیکھ بھی لئے تھے۔

ڈاکٹر زور نے اگرچہ کشمیر میں فقط سترہ (17) مہینے گذار دیئے ہیں۔ اس کے باوجود اس قلیل عرصے میں کشمیر کے ادبی منظر نامے پر انہوں نے اَنمٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ کشمیری فطرتاً کم آمیز اور ایک پرچم تلے جمع ہونے کے لئے کبھی تیار نہیں ہوتے ہیں۔ اس بات سے واقف ہونے کے باوجود کشمیر کے شاعروں اور ادیبوں کو ایک مرکز پر لانے کے لئے انہوں نے بھرپور کوشش کی۔ اس کام کو عملی جامہ پہنانے کے لئے انہوں نے کشمیر میں

صاحب سے اجازت چاہی لیکن ابھی میں ڈاکٹر صاحب سے اجازت مانگ ہی رہا تھا کہ خلاف معمول درشت لہجے میں بولے ''کہاں جانا ہے''۔ میں سمجھ گیا کہ انہیں ہماری میٹنگ کا پتہ چل گیا ہے۔ اس لئے صاف الفاظ میں کہا ''سر میٹنگ میں شرکت کرنا ہے''۔ ابھی میرا اتنا کہنا تھا کہ ان کا چہرہ سرخ ہو گیا۔ آنکھوں میں سرخی ابھر آئی۔ اب تم لوگوں کی بس میٹنگیں ہی ہوا کرتی ہیں۔ پڑھنے کی بجائے میٹنگوں میں شرکت کرنا ہوتی ہے اور لکھنے کی بجائے تقریریں کرنا ہوتی ہیں۔ میں نے اس وقت میٹنگ کی غرض وغایت سے متعلق چند جملے کہے اور ان کی ڈانٹ کا رخ قدرے بدل گیا۔ ''اگر یہی بات تھی تو تم لوگوں نے یہ جلسے منعقد کرنے اور تقاریر کرنے سے پہلے پروفیسروں سے مشورہ کیوں نہیں لیا؟'' میں نے اس بے بسی کا اظہار کیا جو کہ پروفیسر صاحبان ہم سے ظاہر کر چکے تھے ''لیکن مجھ سے تو آپ نے نہیں کہا۔ کیا زور مر گیا تھا جو آپ نے اس سے نہیں کہا۔ کم از کم آپ لوگوں کو چاہئے تھا کہ مجھ سے صلاح لیتے پھر دیکھنا تھا کہ میں کچھ کر سکتا تھا یا نہیں''۔

''کیا زور مر گیا تھا'' سے ان کی پوری نفسیات ظاہر ہوتی ہے اور ان کی Dedication کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کے اس روّیے نے طلبہ کو ان کا گرویدہ بنا دیا تھا۔ ان کی حوصلہ افزائی نے کتنے ہی طالب علموں کی تخلیقی صلاحیتوں کو بھرپور طریقے سے ابھار دیا اور کسی کو افسانہ نگار، کسی کو شاعر اور کسی کو تنقید نگار بنا کے چھوڑ دیا۔ اپنے ایک شاگرد مخمور حسین بدخشی میں تخلیقی صلاحیتیں اور اعتماد دیکھ کر ان کے افسانوں کی نہ صرف پذیرائی کی بلکہ ان کا افسانوی مجموعہ ''نیل کنول مسکائے'' کے نام سے اپنے مقدمے کے ساتھ مطبوعات کشمیر کے تحت ادارہ ادبیات اُردو حیدرآباد سے منصۂ شہود پر لایا۔ دوسری طرف فاروق نازکی میں چھپے ہوئے شاعر کو جگایا اور محمد امین اندرابی کو نقاد بنا کر رکھ دیا۔ یہ وہی پروفیسر امین اندرابی ہیں جو آل احمد سرور کے بعد اقبال انسٹی چیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے

مجھ سے پوچھا جائے کہ ان کے مختصر قیام کا سب سے بڑا کارنامہ کیا ہے تو میں بلا کم و کاست کہہ دوں گا کہ ''حرفِ شیریں'' کی اشاعت۔ اس مجموعے کی اشاعت سے اُردو کو ایک بڑا مزاحیہ شاعر ملا ہے۔ جس کا مستقبل تابناک ہے۔ زور صاحب کا یہ حسن انتخاب ان کی ہر شناسی دال ہے اور اردو کے لئے ان کا تحفہ شریں''۔

قاضی غلام محمد پر انہوں نے ایک مضمون بھی ''کشمیر کا ایک مزاحیہ شاعر'' کے عنوان سے لکھا تھا۔ یہ مجموعہ اگرچہ مختصر ہے لیکن اُردو کی مزاحیہ شاعری پر کام کرنے والے اس سے کسی صورت میں صرف نظر نہیں کر سکتے ہیں۔

''حرف شریں'' سے یہ چند اشعار منہ کا ذائقہ بدلنے کے لئے ملاحظہ کیجئے۔

او دیس سے آنے والے بتا
آخر میں یہ حسرت ہے کہ بتا
ریحانہ کے کتنے بچے ہیں
ریحانہ کے ''وہ'' کس حال میں ہیں
کیا اب بھی وہ پنشن پاتے ہیں
کچھ بال تو تھے جب میں تھا وہاں
کیا اب وہ مکمل گنجے ہیں

●●●

یہ اختر شیرانی کی ایک نظم کی پیروڈی ہے اور دو اشعار ملاحظہ کیجئے۔

سمجھا کے مجھ کو عشق خلل ہے دماغ کا
ناصح نے ان سے شادی کی میرا خیال ہے

کہہ دے یہ اپنی ماں سے کرے فن کا احترام

''ادارہ ادبیات اُردو'' کی ایک شاخ قائم کرنے کا فیصلہ کرلیا تھا۔ انہوں نے ''ادارہ ادبیات اردو'' حیدرآباد سے مطبوعات کشمیر کا سلسلہ بھی شروع کرلیا تھا جس کے تحت کشمیر کے چند تخلیق کاروں کی تخلیقی کاوشوں کو زیورِاشاعت نصیب ہوئے اور وہ اُردو کے ادبی افق پر نمودار ہوئے۔ اس سلسلے کی پہلی کڑی مخمور بدخشی کے افسانوں کا مجموعہ ''نیل کنول مسکائے'' ہے۔ یہ مجموعہ ڈاکٹر زور کے مقدمے کے ساتھ ''ادارہ ادبیات اُردو'' حیدرآباد سے شائع ہوا۔ اس پر انہوں نے مفصل اور پُر مغز دیباچہ تحریر کیا ہے۔ اس دیباچہ میں ڈاکٹر زور نے مخمور بدخشی کے افسانوں کو کشمیر کی افسانوی تاریخ کے پس منظر کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کی انفرادی خصوصیات کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے، لکھتے ہیں:

''مخمور حسین کے افسانے پڑھ کر مجھے اندازہ ہوا کہ یہ بہت رواں لکھتے ہیں اور ہر موضوع پر افسانوی انداز میں انشاء پردازی کرتے ہیں۔ میں نے ان سے خواہش کی کہ اپنے افسانے مجھے دکھائیں۔ چنانچہ انہوں نے افسانے لادیئے۔ میں نے حیرت سے دیکھا کہ ان کی گفتگو اور اندازِ طبیعت کے خلاف ان کے افسانوں میں مسکراہٹیں کم اور طنز کاری زیادہ ہے۔ انہوں نے ہنستے چہروں سے زیادہ افسردہ دلوں کو پیش کیا ہے اور ہوس کاروں اور مکاروں پر بھرپور طنز کرنے کی کوشش کی ہے''۔

ڈاکٹر زور کا دوسرا بڑا کارنامہ قاضی غلام محمد کا شعری مجموعہ ''حرفِ شیریں'' ہے۔ یہ مجموعہ بھی ''مطبوعات کشمیر'' کے تحت ''ادارہ ادبیات اُردو'' حیدرآباد سے شائع کرایا۔ اس طرح ان کے طنز سے بھرپور شاعری اردو کے ادبی حلقوں میں متعارف کرائی اور ان میں ایک تخلیقی اعتماد پیدا کردیا۔ یہ کارنامہ کشمیر کے حوالے سے زور صاحب کی اپنی نوعیت کا منفرد کارنامہ ہے۔ اس کا اعتراف محمد یوسف ٹینگ نے اس کتاب پر شیرازہ (اُردو) میں تبصرہ کرتے ہوئے اس طرح کیا ہے:

''ڈاکٹر سیّد محی الدین قادری زور مرحوم کا قیام کشمیر میں بہت مختصر رہا۔

(۱)۔دیوان محشری حیدرآباد(سب رس حیدرآباد، دسمبر 1961ء)

(۲)۔محمد قلی کی شاعری (سب رس قلی قطب شاہ نمبر، جنوری-فروری 1962ء)

(۳)۔رسا جاودانی(دوماہی شیرازہ، اردو سری نگر، جنوری 1962ء)

(۴)۔قدیم اُردو ادب کی تازہ تحقیق(دوماہی شیرازہ اردو سرینگر، مارچ 1962ء)

(۵)۔اُردو کی ابتداء(مجلہ اردوئے معلّیٰ دہلی، مارچ 1964ء)

(۶)۔حضرت امجد حیدرآبادی(امجد حیدآبادی نمبر، سب رس، حیدرآباد جولائی-ستمبر 1962)

(۷)۔مولانا روم اور علامہ اقبال(اردو نامہ کراچی، جولائی-ستمبر 1962)

(۸)۔یہ اردو زبان ہماری ہے(ہم قلم، کراچی، اکتوبر-نومبر 1962ء)

ڈاکٹر زور نے جیسا کہ سطور بالا میں بتایا گیا کشمیر کے ادیبوں وشعراء میں جوش اور ولولہ پیدا کر دیا اور ان کو ایک مرکز پر جمع کرنے کی کوشش بھی کی وہیں کشمیر کی پُرکیف وسحر آگیں فضاؤں نے ان کے خوابیدہ شاعر کو پھر سے جگا دیا اور وہ شعروشاعری کی طرف ایک مرتبہ پھر متوجہ ہوئے۔انہوں نے کشمیر میں رہ کر کئی غزلیں تخلیق کی ہیں ان کے یہ اشعار پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ لسانیات جیسے ادق اور تحقیق کش مضمون کے ساتھ وابستہ رہنے کے باوجود انہوں نے اپنی تخلیقی اُپج کو ختم ہونے نہیں دیا۔وہ اردو کی شعری روایت جو انہوں نے اپنے اندر جذب کر لی تھی، اس کو وہ اندر پروان چڑھاتے رہے ہیں۔کشمیر میں رہ کر معرض تخلیق میں لائی گئی ایک غزل کا مطلع اور مقطع ملاحظہ فرمایئے۔

یوں تو کہنے کو یاں گزر جائیں گے
کیا بتائیں کہ آخر کدھر جائیں گے
موت سے پھر مریں گے ہم زور ہم
زندگی میں جو کچھ کام کر جائیں گے

ان اشعار کو پڑھ کر زبان وبیان کی تازہ کاری، موضوعاتی تنوع کے ساتھ زبان پر ان کی بے پناہ قدرت کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔زور صاحب نے حسب ذیل

کھانسی یہ کیا ہے جس میں نہ سُر ہے نہ تال ہے

اس کے علاوہ انہوں نے حامدی کشمیری کے افسانوں کا مجموعہ ''برف میں آگ'' بھی منصۂ شہود پر لایا اور شہہ زور کشمیری (تلمیذ سیماب اکبر آبادی اور حامدی کشمیری کے استاد) کا مجموعہ کلام بھی اپنی وفات سے پہلے چھاپنے کا ارادہ کیا تھا۔

ڈاکٹر زور کا کشمیر میں رہ کر ایک اور کارنامہ ان کا سیر حاصل مضمون ہے جو انہوں نے اردو اور کشمیری کے معروف و منفرد شاعر رسا جاودانی کی شاعری اور شخصیت پر لکھا اور اس مضمون میں انہوں نے ان کی شاعری کے ساتھ ساتھ کشمیر میں شاعری کا ایک تاریخی جائزہ لیا ہے۔ اسی طریقہ کار کو بعد میں پروفیسر عبدالقادر سروری نے اپنی تین جلدوں پر مشتمل کتاب ''کشمیر میں اُردو'' میں اپنایا ہے۔

ڈاکٹر زور کا تقرر جموں و کشمیر یونیورسٹی میں بحیثیت پروفیسر و صدر شعبہ اُردو ہوا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے ڈین فیکلٹی آف آرٹس اور ڈین اورینٹل اسٹیڈیز کے فرائض بھی انجام دیئے۔ وہ یونیورسٹی سنڈیکٹ کے ممبر رہنے کے علاوہ ریاستی کلچر اکیڈیمی کی مرکزی کمیٹی کے ممبر بھی تھے۔ اسی دوران انہوں نے ایسے کئی مشورے دیئے جو ان کے وسیع تجربے کو ظاہر کر رہے تھے۔ ان مشوروں سے آج بھی رہنمائی حاصل کی جارہی ہے۔ اسی سلسلے میں ان کا وہ مشورہ جو انہوں نے کشمیری اردو لغت کی تدوین کے سلسلے میں دیا تھا، کافی اہمیت کا حامل ہے۔ انہوں نے کشمیری اُردو ڈکشنری مرتب کرنے کا مسئلہ حل کر کے یہ عملی تجویز پیش کر کے کہا کہ گریرسن کی مرتب کردہ رومن رسم الخط ڈکشنری کا جدید روپ دیا جائے اور ساتھ ساتھ نئے الفاظ کی الگ فہرست تیار کی جائیں۔ جن کو بطور اضافہ اس میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اس لائحہ عمل سے ہی اکادمی نے کشمیری اُردو ڈکشنری مرتب کی۔ ڈاکٹر زور نے جہاں کشمیر کے لکھنے والوں میں جوش جذبہ اور ولولہ پیدا کر دیا، انہوں نے اس دوران چند وقیع مضامین لکھے جو ان کی زندگی میں کئی مقتدر رسائل میں چھپ گئے۔ ان کی تفصیل اس طرح ہے۔

میں گفتگو کرتے رہے اور بڑی روانی سے بولتے رہے۔ اس کے بعد میں کلاس لینے گیا اور جب واپس آیا دیکھا زور صاحب کمرے سے نکل آئے ہیں اور کار کی طرف جارہے ہیں۔ مجھے اس دن عجیب تشنگی سی رہی۔ ایسی تشنہ ملاقات کبھی نہیں رہی تھی۔ آج انہوں نے مجھے کار میں بیٹھنے کی دعوت بھی نہ دی تھی۔ شاید انہیں عجلت تھی۔ سوموار 24 ستمبر کو صبح آل انڈیا ریڈیو سے خبر سن رہا تھا۔ ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور صدر شعبہ اردو جموں کشمیر یونیورسٹی کے ایک ممتاز محقق اور نقاد کا کل رات حرکت قلب بند ہونے سے انتقال ہوگیا۔

اُردو ادب میں دو ادبی شخصیتوں کا جنازہ بڑے دھوم دھام سے اٹھا ہے ایک فصیح الملک داغ دہلوی کا، جس کے جنازے میں نظام حیدر آباد میر عثمان علی خان، وزراء اور اہلکاروں کے علاوہ تقریباً پورا حیدر آباد شامل تھا۔ دوسری مثال ڈاکٹر زور کی ہے ان غمگساروں میں خود اُس وقت کے وزیر اعظم جموں و کشمیر بخشی غلام محمد اور ان کے وزراء کے علاوہ ہر طبقے کے لوگ شامل تھے۔ ان کے آخری سفر کی روداد محمد یوسف ٹینگ بڑے موثر انداز میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

''24 ستمبر 1962ء کی رات کو سرینگر کی ادب نواز آغوش میں زور صاحب ابدی نیند سو گئے۔ جب وہ ایک سال سے کچھ ہی عرصے قبل اپنی علمی سفارت پر یہاں تشریف فرما ہوئے تو ان کے جاننے والوں کی تعداد اُردو لسانیات و ادب سے گہری دلچسپی رکھنے والے ایک خاص حلقے تک محدود تھی۔ لیکن کچھ ہی وقت گذر جانے کے بعد وہ یہاں کی علمی اور ادبی محفلوں کی جان بن گئے۔ سماجی حلقوں میں ان کی ہر دلعزیزی بڑھتی جارہی تھی اور ان کی کوٹھی پر طلباء، ادیبوں اور دوسرے ملنے والوں کا تانتا رہتا تھا۔ جس وقت ان کا جنازہ اُٹھا تو اس کے پیچھے پیچھے ایک طرف خالد کشمیر (بخشی غلام محمد) ان

غزل مرنے سے پہلے لکھی ہے اس میں موت کی پرچھائیاں رقص کناں ضرور آتی ہیں اور اس دنیا کا پتہ دیتی ہے جس طرف زورؔ صاحب جانے والے تھے۔

پونچھ بھی ڈالو اب چشم نم ساتھیوں
کیوں کریں آج بھی کل کا غم ساتھیوں

اپنی تقدیر بنتی ہے تدبیر سے
اب نہ دشمن کا ڈھونڈو کرم ساتھیوں

منحصر ہے یہ دنیا جو اسباب پر
سب ہی اسباب ہوں گے بہم ساتھیوں

ہم یہ پشت ہونے نہ پائیں کہ اب
ختم ہوتا ہے دورِ ستم ساتھیوں

☆☆☆

ڈاکٹر زورؔ کشمیر میں رہ کر بھی باقی دنیا سے جڑے رہے۔ وہ دہلی، حیدرآباد، ممبئی ہر جگہ جہاں انہیں بلایا جاتا تھا ضرور جاتے تھے۔ وفات سے قبل وہ بمبئی سے ایک ادبی تقریب میں شرکت کر کے لوٹے تھے۔ ان کی زندگی کے آخری چند دنوں کے بارے میں حامدی کاشمیری رقم طراز ہیں:

"22 ستمبر 1962ء سنیچر کو زورؔ صاحب ڈپارٹمنٹ تشریف لائے۔ بمبئی سے واپسی کے بعد ہماری اسی روز ملاقات ہوئی۔ میں ان کے کمرے میں آیا اور ان کی مزاج پرسی کی۔ سفر خیریت سے کٹنے کے بارے میں پوچھا۔ آپ خلاف معمول زیادہ سنجیدگی سے جواب دیتے رہے اور میں دل میں سوچتا رہا کہ چند لمحوں میں سنجیدگی کا یہ خول اُتر جائے گا اور زورؔ صاحب کے جانے پہچانے قہقہے کمرے میں گونج اٹھیں گے۔ اتنے میں سنسکرت ڈیپارٹمنٹ کے ڈاکٹر کاؤ آ گئے۔ زورؔ صاحب ان سے انگریزی

اسلوبیاتی تنقید کی روایت

صوتی علامتوں کے خودمختار نظام کو زبان کہا جاتا ہے جسے ایک بولنے والا اپنے سماج میں اظہارِ خیال کے لئے استعمال کرتا ہے۔ بلاک اینڈ ٹریگر نے اپنی کتاب An Outline of linguestic analysis میں زبان کی تعریف بالکل یہی کی ہے۔

" A language is a system of Arbitrary vocal symbols by means of which a social group co-operates."

زبان کے سائنسی طریقے سے مطالعے کو ''لسانیات'' Linguestics کہتے ہیں۔ لسانیات چونکہ ایک سائنس ہے اسی وجہ سے لسانیاتی مطالعے میں دیگر سائنسی علوم کی طرح تنظیم، وضاحت، واقعیت، معروضیت اور خوداختیاری Autonomy پائی جاتی ہے۔ لسانیات میں زبان کا مطالعہ زبان کے لئے ہی کیا جاتا ہے اور زبان ہی لسانیات کا بنیادی مواد اور موضوع ہے۔

لسانیات میں زبان کا مطالعہ بحیثیت زبان دو مخصوص زاویوں سے کیا جاتا ہے جن کو تاریخی لسانیات (Historcial Linguestics) اور توضیحی لسانیات (Descriptive Linguestics) کہا جاتا ہے۔

تاریخی لسانیات کا براہ راست تعلق زبان کے آغاز، تشکیل اور عہد بہ عہد ارتقاء سے ہے۔ اس کو دوزمانی (Dichronic) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔ اس میں ان تبدیلیوں کو موضوع بنایا جاتا ہے جو مختلف ادوار میں ایک زبان میں وقوع پذیر ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس توضیحی لسانیات میں کسی ایک دور یا کسی مخصوص عہد کی زبان کی موجودہ اور مقررہ حالت کا مطالعہ کیا جاتا ہے اسے زبان کا زمانی (Synchronic) مطالعہ کہتے ہیں۔ صوتیاتی (Phontics)

کے کابینہ کے وزراء، اعلیٰ حکام، یونیورسٹی کے وائس چانسلر سردار پانیکر اور دیگر اساتذہ اور دوسری طرف ادیبوں، شاعروں اور زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے ہزاروں نفوس کی آنکھیں بھی اشکبار تھیں۔ جیسے وہ انبوہِ کشمیر کا کوئی محبوب چھن گیا ہو۔ تلسی باغ (سرینگر) میں ان کے قیام گاہ سے لے کر خانیار شریف میں ان کی آخری آرام گاہ تک یہ مجمع بڑھتا ہی گیا۔

ڈاکٹر زورؔ کی آخری آرام گاہ پائین شہر کے ایک پرانے محلے خانیار میں زیارت شیخ عبدالقادر جیلانی رحمتہ اللہ علیہ، جس کو عرف عام میں زیارت پیر دستگیر صاحب کہتے ہیں، کے صحن میں واقع ہے۔ جہاں روزانہ ہزاروں کی تعداد میں فرزندان توحید حاضری دیتے ہیں۔ اس زیارت میں داخل ہوتے ہی پہلی نظر زورؔ صاحب کی لوح مزار پر پڑتی ہے۔ دراصل یہ کشمیر کی مٹی تھی جو حیدرآباد میں پروان چڑھ کر واپس اسی خاک میں سمونے کے لئے آئی۔

پہنچی وہیں پہ خاک جہاں کا خمیر تھا"

☆☆☆

میں اپنا یہ مقالہ دکن کی ایک منفرد شاعرہ بانو طاہر سعید کے ان قطعہ بند اشعار پر ختم کرتا رہا ہوں۔

جانِ بہار ، رنگ بہار اں میں کھوگیا
کشمیر کی فضائے گل افشا میں کھوگیا
اہل دکن کی آنکھ کا تارا وطن سے دور
رعنائیوں کی بزم غزل خواں میں کھو گیا

■■■

آزاد، حالی اور شبلی کے ذریعے سے ہوا ہے۔

اُردو ادب میں نئی تنقید کا آغاز صحیح معنوں میں مغربی تنقید کے زیر اثر ہوا ہے اور جدید وقدیم ادبی سرمائے کا جائزہ نفسیاتی، جمالیاتی، عمرانی تنقیدی نظریات کے تحت لیا جانے لگا اور ان تنقیدی نظریات کے تحت سماجی حقائق، اقدار، مصنف کے ذاتی کوائف، فضاء، ماحول کے تناظر میں ایک فن پارے کا جائزہ لیا جاتا تھا جس سے متن کی حیثیت ثانوی بن کر رہ گئی تھی اور ایک فن پارے کے اسلوبیاتی خصائص پردۂ خفا میں رہ گئے تھے۔ اس کمی کو اب اسلوبیاتی طریقۂ نقد کے ذریعے حتی الامکان پورا کیا جانے لگا۔

اُردو میں ادبی اسلوب کے مطالعے کے ابتدائی نمونے تذکروں میں ضرور ملتے ہیں اور بیان وبلاغت پر موجود کتابوں میں اسلوب کے مطالعے کے لئے ہدایات بھی درج ہیں البتہ یہ روایتی نوعیت کے ہیں۔ اس مطالعے کا ترقی یافتہ روپ پروفیسر محی الدین قادری زور کے یہاں نظر آتا ہے۔ بقول پروفیسر نصیر احمد خان ''انہوں نے قدیم روِش سے ہٹ کر ایک نیا اندازِ فکر اپنایا ہے[۲] جو ان کی کتاب ''اردو کے اسالیب بیان'' میں نظر آتا ہے۔ اس کتاب کو اسلوب کے مطالعے کے روایتی اندازِ فکر اور سائنٹفک طریقہ کار کی درمیانی کڑی کہا جاسکتا ہے۔ البتہ اردو میں اسلوبیاتی تنقید کا باضابطہ آغاز 1960ء کے آس پاس ہوا اور اس کی بنیاد پروفیسر مسعود حسین خان کے مضامین اور مقالات سے پڑی ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خان کثیر الجہات شخصیت ہیں وہ بحیثیت ماہر لسانیات، لسانیاتی محقق، اسلوبیاتی نقاد، منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی کتاب ''مقدمۂ تاریخ زبان اردو'' تاریخی لسانیات میں کافی اہمیت کی حامل ہے جو ژرفِ نگاہ، تحقیقی کدوکاوش اور نتیجہ خیزی کی عمدہ مثال ہے۔

اُردو میں اسلوبیاتی تنقید کا طریقہ کار اپنا کر انہوں نے اس نئے تنقیدی دبستان کی بنیاد ڈالی ہے اس سلسلے میں وہ اپنے ایک مضمون ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر'' میں یوں رقم طراز ہیں:۔

> ''اردو میں شعری اسلوب کے لسانیاتی تجزیے کا سلسلہ راقم الحروف کے ان مضامین سے شروع ہوتا ہے جو اُس نے 1960ء میں امریکہ سے واپسی پر لکھنا شروع کئے۔''[۳]

وہ دراصل ادبی تنقید کے طریقہ سے صحیح طور پر مطمئن نہیں تھے۔ اسی وجہ سے اسلوبیاتی تجزیے اور اسلوبیاتی خصائص کی تلاش کی طرف وہ متوجہ ہوگئے۔ انہوں نے اسلوبیات کے

علم الاصوات (Phonology)، صرفیات، نحویات اور معنیات اس کی پانچ شاخیں ہیں۔

تاریخی لسانیات اور توضیحی لسانیات کے علاوہ لسانیات کی ایک اور شاخ اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) بھی ہے۔ علم لسانیات کا اطلاق جب دیگر مروجہ علوم وفنون پر کیا جائے اسے اطلاقی لسانیات کہا جائے گا۔ اسلوبیات (Stylistics) اطلاقی لسانیات کی وہ اہم شاخ ہے جس میں ایک فن پارے میں موجود زبان اور اسلوب کا مطالعہ وتجزیہ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔ اسلوبیات کو اسلوبیاتی تنقید اور لسانیاتی اسلوبیات بھی کہا جاتا ہے اور ''یہ ادبی اسلوبیات سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ یہ اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے اور اس کا انداز تجزیاتی ہے جب کہ ادبی اسلوبیات کا تعلق ادبی تنقید سے ہے اور مزاج کے اعتبار سے یہ تشریحی ہے'' ؎۱

اسلوبیاتی تنقید کا طریقۂ کار کسی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کے علاوہ اس کے اسلوبیاتی خصائص کا تعین بھی ہے چونکہ اسلوبیاتی تنقید کسی فن پارے کا اسلوبیاتی تجزیہ کے ساتھ اسکے اسلوبیاتی خصائص بھی تلاش کرتا ہے اس وجہ سے یہ صحیح معنوں میں کسی ادیب یا شاعر کی تعینِ قدر میں معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے ابتدائی نمونے روسی ہیئت پسندوں اور امریکہ میں نئے تنقیدی زاویہ نگاہ پیش کرنے والوں کے یہاں ضرور ملتے ہیں البتہ اسلوبیاتی طریقۂ نقد کی باضابطہ ابتداء 1960ء میں ٹامس اے سیبوک کی تالیف Style in language کی اشاعت کے بعد ہوتی ہے اور زبان کے تخلیقی امکانات لسانیاتی تجزیوں کے تحت کیا جانے لگا۔

ادبی زبان کے مطالعے کی شروعات اگرچہ اس صدی کی تیسری دہائی میں آئی اے رچرڈز کے ذریعہ ہوئی۔ البتہ اسلوبیاتی طریقۂ نقد کی ابتداء 1960ء کے بعد ہی ہوئی ہے۔ موجودہ دور میں جن ناقدین نے اسلوبیاتی طریقہ نقد کو عام کرنے میں پہل کی ان میں ٹامس اے سیبیوک، روجر فاولر، اسٹیفن المن، نلز۔ ایرک۔ انکوسٹ اور ڈیوڈ کرسٹل کے نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔

اُردو میں ابتدائی تنقیدی نمونے اُردو شاعری کے قدیم تذکروں میں ضرور ملتے ہیں اور ان کو تاثراتی تنقید کے ابتدائی نمونے کہا جاسکتا ہے البتہ ہمارے یہاں سلسلہ نقد کا باضابطہ آغاز

آخری حصے میں فانی کی شاعری میں صوتی آہنگ، تکرارِ اصوات، بحور واوزان، ردیف وقوافی کا مطالعہ پیش کر کے اپنے لئے اسلوبیاتی تنقید میں مستقل جگہ بنائی ہے۔ انہوں نے فانی بدایونی کی شاعری کے لسانیاتی تجزیے کے ذریعے ان کے شعری اسلوب اور صوتی حسن کے انفرادی خصوصیات کو معروضیت کے ساتھ بیان کرنے کی پہلی مرتبہ کوشش کی ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

''ڈاکٹر مغنّی تبسم کی تحقیقی تصنیف اردو نقادوں کی توجہ کی اس لئے زیادہ محتاج ہے کہ انہوں نے ایک غزل گو کی شخصیت اور اس کے کلام کے طلسم کو کھولنے میں ان تمام حربوں کو استعمال کیا ہے جس سے تا حال کوئی نقاد مسلح ہوسکتا ہے۔ یہ حربے ابھی تک یورپی نقادوں کی گرفت میں تھے۔ اردو میں پہلی بار وسیع پیمانے پر ان کا استعمال ڈاکٹر مغنّی نے کیا ہے۔''[5]

فانؔی کی شاعری کا جس شرح وسط اور مہارت کے ساتھ انہوں نے اسلوبیاتی تجزیہ کیا ہے۔ وہ فانؔی کے اسلوب کی شناخت کے لئے ہر لحاظ سے قابل قدر ہے۔ ''حقیقت تو یہ ہے کہ اس شرح وسط کے ساتھ اُردو کے کسی ادیب یا شاعر کا اسلوبیاتی تجزیہ تا حال نہیں کیا گیا ہے''۔[6] ڈاکٹر مغنی تبسم نے اس کے علاوہ اپنی کتاب ''آواز اور آدمی'' میں غالب، میر اور چند دوسرے شاعروں کے اسلوبیاتی تجزیے پیش کئے ہیں۔ ان کا رجحان نظری سے زیادہ عملی پہلوؤں کی طرف رہا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کو نظری اور عملی بنیادوں پر مستحکم بنانے والوں میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کافی معتبر نام ہے۔ وہ اعلیٰ ادبی ذوق، فکری بلوغ کے ساتھ ساتھ ذہن ونظر کی کشادگی بھی رکھتے ہیں۔ انہوں نے اسلوبیاتی تجزیوں کے ذریعے اسلوبیاتی تنقید میں اہم اضافہ کیا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے دو خاص پہلو ہیں ایک جس میں انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں پر بحث کی ہے، دوسرا پہلو ان کے عملی تجزیوں کا ہے۔ وہ اپنے مضامین میں اسلوبیاتی تنقید کی باریکیوں کے ساتھ ساتھ اس کے اصولی نکات بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ ان کے نزدیک اسلوبیاتی تنقید کا استعمال اُس طریقۂ کار کے لئے کیا جاسکتا ہے جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے کیونکہ ان کے نزدیک ''اسلوبیات یا

حوالے سے کئی اہم مضامین لکھے ہیں جن میں مطالعہ شعر۔ (صوتیاتی نقطہ نظر سے) کافی وقیع اور معلومات افزاء مضمون ہے۔ ان کے نزدیک اسلوبیاتی مطالعہ دراصل مطالعۂ ادب کا جامع اور کلی تجزیہ ہے۔ بقول ان کے :

''لسانیاتی مطالعۂ شعر، دراصل شعریات کا جدید ہیتی نقطۂ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ اس لئے کہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔ ہیئت وموضوع کی قدیم بحث اس نقطہ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقد ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے اُبھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف ونحو اور معنیات کی پر پیچ وادیوں سے گزرتا ہوا ''اسلوبیات'' پر ختم ہوتا ہے''۔[۳۴]

مسعود حسین خان نے اسلوبیاتی مطالعہ شعر وشاعری کے علاوہ نثر کا بھی پیش کیا ہے۔ شعر کے اسلوبیاتی مطالعے کے حوالے سے ان کے مضمون ''مطالعہ شعر صوتیاتی نقطہ نظر سے'' کے علاوہ کلامِ غالبؔ کے قوافی وردیف کا صوتی آہنگ، کلام غالبؔ کی صوتی آہنگ کا ایک پہلو، فانی کا صوتی آہنگ، اقبال کا صوتی آہنگ قابل ذکر مضامین اور نثری اسلوب کے تجزیے کے حوالے سے غالبؔ کے خطوط کی لسانی اہمیت، خواجہ حسن نظامی کی زبان اور اسلوب بھی قابل ذکر مطالعے ہیں۔

مسعود حسین خان کی کتاب ''اقبال کا نظری وعملی شعریات'' نہ صرف اُردو تنقید میں بلکہ اقبالیاتی ادب میں ایک اہم اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے اس کتاب کے آخری حصے میں خصوصیت کے ساتھ اقبال کی شاعری کے لسانیاتی تجزیے پیش کئے گئے ہیں۔ اس حصے میں انہوں نے اقبال کی عملی شعریات کو لسانی صلاحیت اور شعور، صوتی آہنگ، ہئیتی تجربے کے تحت پرکھا اور دیکھا ہے اور ان کے یہاں موجود اسلوبیاتی خصائص اُچھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ صحیح معنوں میں اسلوبیاتی تنقید میں گراں قدر اضافہ ہے۔ اس میں انہوں نے نظری سے عملی سفر بحسن وخوبی انجام دیا ہے۔ ان کے بعد اسلوبیاتی نقادوں کی ایک پوری کھیپ نظر آتی ہے۔

ڈاکٹر مغنی تبسم ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں۔ اردو ادب میں وہ بحیثیت شاعر، مدیر اور اسلوبیاتی نقاد کے ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ انہوں نے فانی بدایونی پر اپنی کتاب کے

اور اسلوبیاتی طریقۂ کار کی بھرپور وضاحت ملتی ہے۔ انہوں نے اقبال کے علاوہ کئی شاعروں اور ادیبوں کے اسالیب کا مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ اسلوبیاتی نقادوں میں امتیازی حیثیت کا مقام رکھتے ہیں۔ وہ تاریخی لسانیات کے علاوہ اطلاقی لسانیات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ وہ اسلوبیاتی تنقید کی نظری اور عملی باریکیوں کا صحیح ادراک رکھتے ہیں۔

مرزا خلیل احمد بیگ کے یہاں ادبی ذوق اور لسانیاتی مہارت بقول مسعود حسین خان ''ہم دگر'' ہیں۔ ان کی کتاب ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' اُردو ادب میں اسلوبیاتی تنقید میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ اپنی تحریروں میں انہوں نے اسلوبیاتی طریقۂ نقد کا نہ صرف بھرپور جائزہ لیا ہے بلکہ اصول وضوابط اور عملی نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کے تمام پہلوؤں پر لکھ کر اسلوبیاتی تنقید کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ انہوں نے اپنی عملی تجزیوں میں جو مہارت دکھائی ہے وہ ان سے قبل اسلوبیاتی تنقید میں کم کم ہی نظر آتی ہے۔ انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کی مبادیات پر جس طرح اور جس نوعیت کا لکھا ہے وہ ان سے پہلے اُردو میں مفقود ہے۔ انہوں نے اپنے عملی تجزیوں میں ادب اور لسانیات کو اس طرح ہم آمیز کیا ہے کہ روئی مٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ فیضؔ کی شعری اسلوبیات (تسلسلِ بیان اور معنیاتی وحدت) اختر انصاری کی طویل نظم ''وقت کی بانہوں میں'' ایک اسلوبیاتی مطالعہ، شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ، ابوالکلام کی نثر، اکبر الٰہ آبادی اور ''لغات مغربی'' ایسے اسلوبیاتی مطالعے ہیں جو اسلوبیاتی تنقید کی روایت میں اہم اضافہ کہے جاسکتے ہیں۔

اس طرح مرزا خلیل احمد بیگ اردو کے وہ ممتاز اسلوبیاتی نقاد ہیں جو اسلوبیاتی تنقید کی تمام باریکیوں اور اس کے تمام ابعاد و جہات سے کماحقہٗ واقفیت رکھتے ہیں۔ ان کی خدمات اسلوبیاتی تنقید کے حوالے سے کافی وقیع ہیں۔

اُردو میں اسلوبیاتی تنقید کی روایت میں علی رفاد فتحی بھی کافی معتبر نام ہے۔ انہوں نے اپنے مضامین میں نظری اور عملی پہلوؤں سے اسلوبیات پر سیر حاصل طریقے سے گفتگو کی ہے۔ انہوں نے اسلوبیاتی تنقید کے اصول وضوابط اور مبادیات کے علاوہ موجودہ دور میں اس کے امکانات پر بھی اپنے مضامین میں روشنی ڈالی ہے۔ ''مسجد قرطبہ کا اسلوبیاتی مطالعہ

ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے۔ ے

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے حوالے سے عملی اور تجزیاتی نمونے پیش کیے ہیں۔اس سلسلے کی پہلی کڑی ان کی کتاب ''اسلوبیاتِ میر'' ہے۔اس میں انہوں نے میر کے آہنگ شعر کا مختلف پہلوؤں سے بھرپور جائزہ لیا ہے۔میر کے اشعار میں موجود غنائیت اور روانی کا تجزیہ کرتے ہوئے انہوں نے اس بات کی نشاندہی کی ہے کہ میر کی زبان میں اسماء اور اسماء صفات کا تناسب کم ہے۔اس کے مقابلے میں ان کے یہاں چھوٹے چھوٹے نحوی واحدوں کا بکثرت استعمال ملتا ہے جو معنیاتی گرہوں کا کام کرتے ہیں۔ان کے نزدیک میر کے یہاں ''طویل مصوتوں'' (Long Vowel) کا استعمال دوسرے صاحبِ اسلوب شعراء کی بہ نسبت زیادہ ہوا ہے۔ردیف وقوافی اور بحروں کا انتخاب بھی موسیقیت کا اہم جزو ہے اس ضمن میں انہوں نے صوتیاتی امتیازات کی جانب اشارے بھی کیے ہیں۔مثلاً یہ کہ فارسی عربی کی صغیری آوازوں کے ساتھ میر نے دیسی اور معکوسی آوازوں کو گھلا ملا دیا ہے۔لسانیاتی تجزیوں میں جو طریقۂ کار اپنایا گیا ہے۔اس کی مثال ''میر شناسی'' میں اگر نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہے۔پروفسر گوپی چند نارنگ نے میر کے علاوہ انیس، اقبال، فیض، شہریار، افتخار عارف بانی اور ساقی فاروقی کی شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے بھی پیش کیے ہیں۔انہوں نے میر انیس اور اقبال کی شاعری کے جس منفرد انداز سے اسلوبیاتی تجزیے پیش کیے ہیں۔وہ نئے انداز نقد کا ابتدائیہ کہے جاسکتے ہیں۔انہوں نے شعروشاعری کے علاوہ نثری نمونوں نے کے بھی اسلوبیاتی مطالعے پیش کیے ہیں۔

اسلوبیاتی تنقید کی روایت میں پروفیسر محمد حسن کے کارناموں سے کسی طور سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا ہے وہ ادبی تنقید اور اسلوبیات کی مدد سے اسلوب کی پہچان کراتے ہیں۔ان کے دو مضامین غالب کا شعری آہنگ اور غالب کا نثری آہنگ اس سلسلے کے اہم مطالعے ہیں۔وہ اپنے تجزیوں میں غالب کے اسلوبیاتی خصوصیات بڑی سلیقہ مندی سے ابھارتے ہیں۔

اسلوبیاتی تنقید میں نصیر احمد خان کا نام بھی کافی اہمیت کا حامل ہے۔انہوں نے اسلوبیات کے نظری پہلوؤں کو موردِ بحث لانے کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی تجزیوں کے منفرد عملی نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ان کی کتاب ''ادبی اسلوبیات'' میں اسلوب، اسلوبیات

"ایک ایسا اسلوبیاتی تجزیہ ہے جو نہ صرف اُردو تنقید میں اہم اضافہ کہا جا سکتا ہے بلکہ اقبالیاتی ادب میں نئے مطالعات کی طرف بھی متوجہ کرتا ہے۔ان کے نزدیک:

"تخلیقی عمل ایک نفسیاتی اور لسانی عمل ہے۔جس کی مدد سے تجربے اور فکر و احساس کو خارجی اور لسانیاتی ہیئت دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ لسانیاتی ڈھانچے اور انفرادی تجربے کے درمیان ایک طرح کا تفاعل پیدا ہو جاتا ہے۔انفرادی تجربے اور لسانیاتی ڈھانچے کی مکمل ہم آہنگی Assimilation سے تخلیق ابھرتی ہے۔9

اسلوبیاتی طریقۂ نقد ہماری موجودہ تنقیدی تاریخ میں اس طرح در آیا ہے کہ اس سے صرفِ نظر کرنا ناممکنات میں سے ہے چونکہ اسلوبیاتی زاویۂ نگاہ رکھنے والوں نے نہ صرف اس کی مبادیات، اصول و ضوابط، جہات و ابعاد بلکہ وقتاً فوقتاً موجودہ دور میں اس کے امکانات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔اس وجہ سے ایک فن پارے کی تعین قدر میں آگے یہ تنقیدی طریقۂ کار نہ صرف بہت حد تک ممد و معاون ثابت ہوگا بلکہ اسے صحیح طور پر اپنایا بھی جائے گا۔

حوالہ:

۱۔ زبان، اسلوب اور اسلوبیات، مرزا خلیل احمد بیگ، ص:140

۲۔ معاصر اردو تنقید، مرتب: شار بر و دسوی ص:

۳۔ ماہنامہ آج کل، دلّی؛ جلد 49، شمارہ:11 جون 1991 ص:4

۴۔ مقالاتِ مسعود۔ مسعود حسین خان ......ص 83

۵۔ فانی بدایونی، ڈاکٹر مغنی تبسم......ص: 12

۶۔ تنقید اور اسلوبیات..........ڈاکٹر خلیل احمد بیگ ص 25

۷۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات.....گوپی چند نارنگ ص13

۸۔ ....ایضاً............ ص13

۹۔ شاعر بمبئی، اقبال نمبر 88ء......ص:125

۱۰۔ ......ایضاً...........

TAKHLEEQUI RAWAYUN KI TAFHEEM

BY

FAREED PARBATI

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE
www.ephbooks.com

978-93-5073-394-2